2
1976

Revista muzeelor
și monumentelor

MONUMENTE ISTORICE ȘI DE ARTĂ



CONSILIUL CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
revista muzeelor și monumentelor

MONUMENTE ISTORICE ŞI DE ARTĂ

Nr. 2. 1976

ANUL XLV

Coperta I: Ștefan cel Mare; tablou votiv în ctitoria sa (1488) din satul Pătrăuți, județul Suceava. Este una dintre cele mai frumoase imagini în care apare chipul slăvitului voievod.

Coperta a IV-a: Sighișoara, vedere spre *turnul cu ceas* — poarta principală a cetății; stema portalului vestic al caselor de la Herăști.

REVISTA MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR, SERIA MONUMENTE ISTORICE ȘI DE ARTĂ, CONTINUĂ PUBLICAȚIA
BULETINUL MONUMENTELOR ISTORICE

CONSIDERAŢII ASUPRA MONUMENTULUI TRIUMFAL DE LA ADAMCLISI

RADU FLORESCU

Ruina monumentului triumfal Tropaeum Traiani de la Adamclisi şi piesele din parament sau din infrastructură, care au suferit o prelucrare caracteristică, permit observaţii de natură să înlesnească reconstituirea procesului tehnologic al construcţiei monumentului.

Astfel sînt cunoscute încă de multă vreme rosturile de priză, orizontale, dintre asizele de emplecton ale tamburului cilindric al monumentului[1]. Ele indică tocmai turnarea succesivă a acestor asize, în raport cu asizele de parament făcînd funcţie de cofraj şi permiţînd stabilirea poziţiei brîului decorat — friza cu vrej de acant terminat în capete de lup, metope alternînd cu pilaştri pitici, friza cu palmete şi torsade — la mijlocul înălţimii tamburului (asizele 5, 6, 7), nu sub cornişă (asizele 8, 9, 10) (fig. 9).

De asemenea, pe ruină, în starea ei actuală, la verticala paramentului tamburului cilindric se poate observa că sub asiza soclului profilat urmează încă trei asize[2], una corespunzînd promenoarului (treapta 9) iar altele două rămînînd îngropate în parament, cu alte cuvinte îndeplinind funcţia unei mici fundaţii autonome a paramentului tamburului cilindric.

Observaţii interesante prilejuiesc şi dimensiunile pieselor din paramentul stereobatului cu trepte, precum şi unele detalii de formă ale acestora.

Astfel profilul treptelor[3] indică limpede faptul că acestea au fost croite în aşa fel încît, aşezate cu baza orizontal, treapta să aibă o anumită înclinare spre exterior, permiţînd scurgerea apelor de ploaie. Atît înclinarea lor spre interior cît şi micile canale de scurgere săpate pe unele dintre ele sînt fenomene secundare, care trebuie localizate după construcţia monumentului, dar oricum atunci cînd era încă în funcţie.

Studiul comparativ al cotelor bazelor contratreptelor şi ale vîrfurilor treptelor arată o linie de fractură a stereobatului cu trepte, situată aproape în axa N. S. (profilele 1-41), precum şi o frîngere a părţii de jos a trunchiului de con cu deplasarea „în evantai" a treptelor 1—6[4].

Este, de asemenea, cît se poate de clar că au fost construite deci şi proiectate nouă trepte[5] chiar dacă ulterior au fost acoperite de pavajul înconjurător două dintre ele — mai bine-zis una şi încă o bună parte din a doua.

În măsura în care pavajul înconjurător — din beton ciclopean — a fost corect dezvelit, este vizibil că a suferit o înclinare către monument, fapt anormal întrucît dă scurgere apelor meteorice către monument în loc să le îndepărteze de acesta.

Toate aceste observaţii sînt argumente pentru a adnota o tasare importantă a construcţiei, curînd după terminarea ei, sau, cel puţin, după ce o bună parte a ei fusese executată.

Faptul că centrul geometric al monumentului, aşa cum acesta a fost determinat prin măsurători, nu este acelaşi la toate nivelele sale, cu alte cuvinte că axa monumentului şi axa tamburului pătrat din centrul său nu corespund, ne determină să situăm, în timp, această tasare anterior terminării construcţiei[6].

Ipotetic deci se poate admite că tasarea a survenit încă în timpul construcţiei, determinînd modificări în parametrii de bază precum şi în unele detalii deja executate, ale acesteia.

În ceea ce priveşte dimensiunile şi unele detalii ale pieselor legate de tehnica constructivă, este interesant de remarcat că în timp ce treptele nu comportă nici lăcaşuri pentru scoabe sau cepuri de consolidare, ci doar o linie de credinţă, nici praguri pentru pîrghiile cu care se ajustau piesele la punerea în operă[7], blocurile din paramentul tamburului cilindric comportau în schimb toate aceste detalii, dar linia de credinţă fusese înlocuită cu anathyrosis, marginea adîncită, perfect netezită, încadrînd suprafaţa decorată sau bosajul plat al blocului[8].

Blocurile de cornişă prezentau lăcaş de gheară de macara, o linie de credinţă circulară pe suprafaţa lor superioară[9], iar lespezile orthostate ale atticului festonat, cu prizonieri, nu prezentau nici-un fel de detalii de acest tip[10].

Este necesar să se facă distincţie între blocurile diferitelor asize de parament.

---

[1] R. Florescu, *Noi puncte de vedere şi noi propuneri cu privire la reconstituirea monumentului de la Adamclisi*, în „Monumente istorice, studii şi lucrări de restaurare", I, p. 161 şi fig. 2. Idem, Adamclisi, fig. 6.

[2] Fl. B. Florescu, *Des Siegesdenkmal von Adamklissi Tropaeum Traiani*, Bucureşti—Bonn, 1965, fig. 47, 163.

[3] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 188—193, fig. 56; R. Florescu, *Tropaeum*, fig. 7. Cele nouă pagini de demonstraţie ale lui M. Sînpetru (*Betrachtungen über das Siegesdenkmal von Adamklissium Lachte der archeologischen Grolungen*) sînt pe cît de savante pe atît de inutile pentru că în orice construcţie din lume treptele sînt aşezate la orizontală, prin forţa legilor staticii.

[4] Releveul stereofotogrametric de la D.P.C.N.

[5] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 179, fig. 44, releveu neprecis, M. Sînpetru, *op. cit.*, p. 478—481; R. Florescu, *Noi puncte de vedere...* p. 160.

[6] Silviu Comănescu, apud Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 126—133.

[7] v. n. 4.

[8] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 193—203, 229, 233, 247—250, 272—275, fig. 58, 60, 65, 69, 70, 71, 75, 81; releveul D.P.C.N.

[9] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 272, fig. 81 — releveul este inexact.

[10] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 275—278, fig. 83; releveul D.P.C.N.

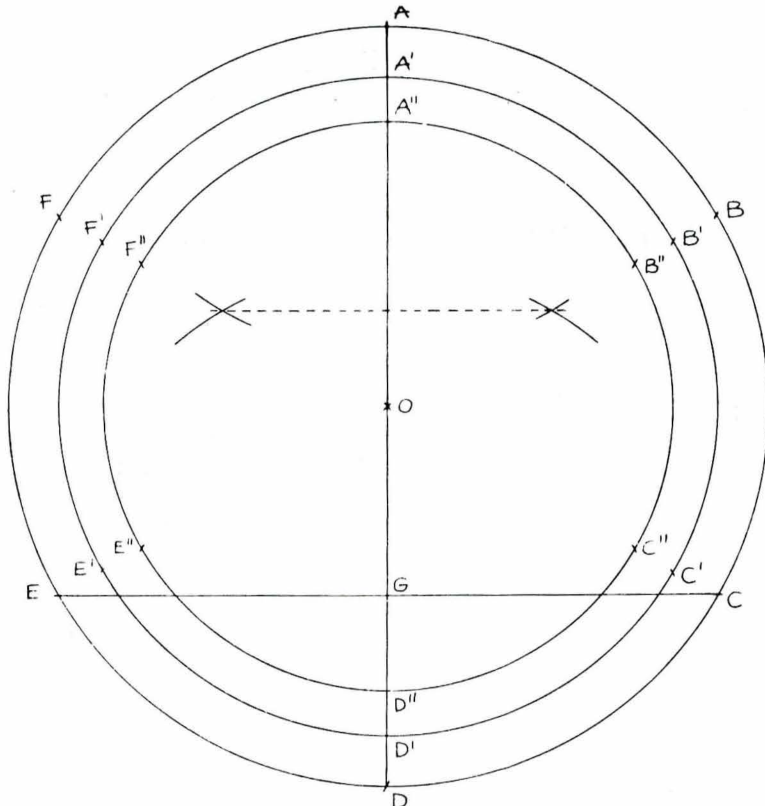


FIG. 1. PROCEDEUL DE TRASARE

1. Cu o coardă de lungimea R se trasează cercul O, circumferința fundației, apoi cu aceeași coardă, din punctul oarecare A, se împarte cercul în 6 sectoare egale, a căror coardă=R′. Punctele A—F se pichetează.

2. Se unește prin corzi libere A cu D și C cu E. La întretăierea celor două corzi se află punctul G, care împarte coarda CE în două.

3. Cu distanța CG se trasează al doilea cerc de rază R′=5/6 R care marchează circumferința promenoarului. Cu aceeași coardă R' din punctul A′, situat la intersecția cercului de bază R′ cu axul AD, se împarte cercul în 6 sectoare egale, ș.a.m.d. Se pichetează punctele A′—F′.

4. Cu distanța $\frac{AG}{2}$ se trasează din O al treilea cerc de rază $R''=\frac{3}{4}R$.

5. Se reportează punctele A″, B″, C″, D″, E″, F″, fie cu coarda-compas fie prin coarde-vize, între punctele AD, BE, CF și se pichetează.

FIG. 2. DEMONSTRAȚIE

$OC=\frac{R}{2}$

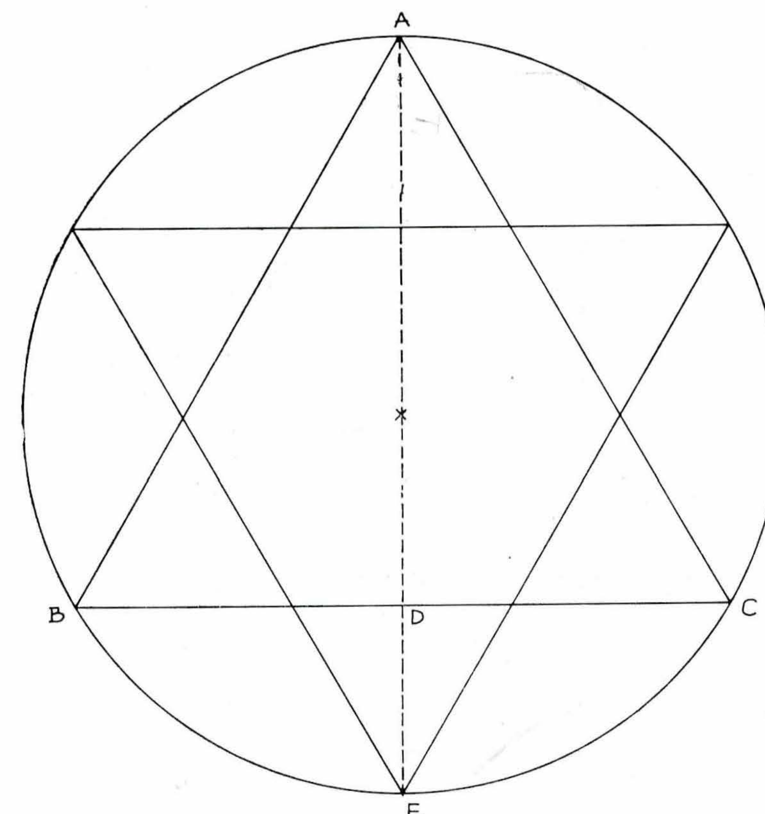
În adevăr în $\triangle$ AeC, $\measuredangle eCA=30°$

de unde $eA=\frac{AC}{2}=\frac{R}{2}$

$OA=R$ $Oe=OA-eA=R-\frac{R}{2}=\frac{R}{2}$

deci Labcd=ab=20 e=2R

dacă cercul $O=\frac{2}{3}$ circumferința paramentului, atunci $oe=\frac{1}{3}$ circumferința paramentului $=\frac{1}{4}$ circumferința generală



Astfel, blocurile din asiza-soclu[11] au pe fața superioară lăcașuri pentru scoabe metalice și praguri pentru pîrghii. Lăcașurile pentru scoabe metalice sînt dreptunghiulare prelungi, măsurînd circa 15 cm, și au un profil caracteristic în L întors. În adîncitura unora dintre ele se mai păstrează încă resturi de plumb — servind la aderarea fierului la piatră — și chiar de fier. În aproape toate cazurile, lăcașul pentru scoabă, situat cam la 15 cm de fața pietrei, nu se mai păstrează intact ci are marginile sparte, ca și cînd scoaba ar fi fost smulsă forțat, cu ajutorul unui instrument mai dur decît piatra (rangă de fier).

Pragul de pîrghie se prezintă ca o scobitură superficială, comportînd o margine dreaptă — pragul — și o adîncitură alveolată terminată pierdut.

Dimensiunile blocurilor de soclu variază între L=108—118,5 cm, l =74—76 cm, I =57—60 cm.

Transformate în picioare romane aceste dimensiuni sînt echivalente cu L=4 p, $l=2\frac{1}{2}$p, I=2 p.

Variațiile dimensiunilor trebuie considerate toleranțe de trasare și execuție, datorită faptului că echipele de pietrari lucrau cu șabloane numai aproximativ ajustate și respectate relativ. Consecința cea mai importantă a acestei execuții aproximative este faptul că în timp ce pe circumferința de 96,84=324 p trebuie să fie cuprinse 81 blocuri, în realitate sînt 83, după cum se pot număra chiar pe monument. Blocurile de parament simple[12], cu bosaj plat, aveau pe fața superioară două lăcașuri pentru cepuri de lemn în coadă de rîndunică, adînci de 14 cm, și situate la 14 cm de fața pietrei precum și praguri de pîrghie. Dimensiunile lor prezintă aceleași limite de variație ca și cele ale blocurilor de soclu; în prima asiză se pot număra tot 83 blocuri pe circumferință.

Blocurile din friza inferioară[13] au pe fața superioară lăcașuri pentru cramponul-pană al macaralei, lăcașuri în coadă de rîndunică pentru crampoane de lemn și praguri de pîrghie.

Lăcașurile de crampoane de lemn ca și pragurile de pîrghii sînt similare celor de pe blocurile de parament cu bosaj simplu. Lăcașul pentru cramponul-pană al macaralei, dreptunghiular în plan, era trapezoidal în secțiune, adaptat penei compuse din mai multe elemente.

Dimensiunile pieselor de friză inferioară, cunoscute la 41 piese, variază după cum urmează:

	Bloc degradat	Minimă	Maximă	În p.r.
L	158,0	162,5	190,00	6 p
I		60,00	60,00	2 p

Scăzînd suma lungimilor celor 41 piese cunoscute, din circumferința calculată a tamburului cilindric, se obține o diferență de 2207 cm, care cuprinde 13. . . . . blocuri de friză de lungime medie de 6 picioare (177,42 cm). Este deci clar că friza avea 54 blocuri corespunzînd celor 54 grupuri metopă+pilastru.

De altfel, faptul că locul fiecărui pilastru din asiza mijlocie era marcat pe cîte un bloc de friză inferioară printr-un prag, întrerupînd anathyrosis superioară, situat relativ central, obliga pe constructor să păstreze numărul de blocuri și chiar, relativ, dimensiunile stereotipe ale acestora, micșorînd limitele de toleranță. Metopele[14] și pilaștrii[15] aveau pe fața superioară, situate central, lăcașuri pentru pana de macara, praguri pentru pîrghiile de acostare, iar pe fiecare la-

[11] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 193, fig. 58, releveu inexact; observații personale, R. Florescu.

[12] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 195—198, fig. 60, detalii inexacte pe releveu; observații personale R. Florescu; releveul D.P.C.N.

[13] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 198—201, fig. 63, releveu incomplet; observații personale, R. Florescu; releveul D.P.C.N.

[14] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 228—231, fig. 69; R. Florescu, Adamclisi, fig. 7; releveul D.P.C.N.

[15] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 231—233, fig. 70—71, releveu incomplet și inexact; R. Florescu, observații personale; releveul D.P.C.N.

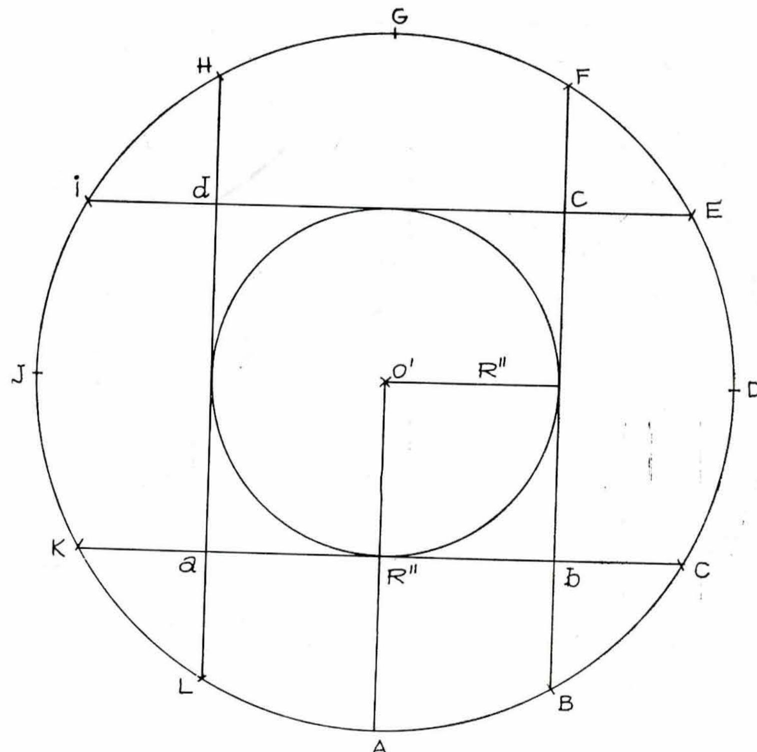


FIG. 3. TRASARE

Se ia R'=Rp

Se trasează cercul O'. Se reportează punctele A — L de pe tamburul cilindric prin corzi.

Punctul A nu se ia însă mijlocul pilastrului 1 ci mijlocul metopei 3 pentru a asigura orientarea colţurilor pătratului înscris în sensul orientării monumentului, apoi se unesc prin coarde punctele B—F, C—K, E—J, H—L; Se ia raza $R'' = \frac{1}{2}$ 1 abcd.

În acest fel se obţine cercul de bază al turnului central după cum pătratul abcd reprezintă pătratul de bază al turnului central.
Rp = Raza paramentului tamburului cilindric.

tură lăcaşuri pentru scoabe metalice de acelaşi tip ca şi crampoanele de la asiza-soclu. De asemenea, ca şi la această asiză din urmă, lăcaşurile au fost deformate prin smulgerea forţată a crampoanelor de fier.

În ceea ce priveşte dimensiunile metopelor, din cele cunoscute şi întregi, lăţimile variază între 115 şi 119 cm iar înălţimile între 145 şi 150 cm. Limitele de toleranţă sînt vizibil mai mici decît la blocurile de parament cu bosaj plat.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre pilaştri, dimensiunile acestora variind după cum urmează l=54,5—60 m, I=145—150 m.

Blocurile de friză superioară[16] prezintă şi ele, central, lăcaşul pentru pana de macara. Pragurile pentru pîrghiile de acostare nu mai sînt atît de ritmic distribuite. Se cunosc astfel blocuri avînd două praguri, după cum există şi unele cu un singur prag. La margini au lăcaşuri în formă de coadă de rîndunică, pentru crampoane de lemn cu aceleaşi dimensiuni şi caracteristici, ca şi pe celelalte blocuri de friză inferioară şi de parament simplu cu bosaj plat.

Dimensiunile blocurilor de friză superioară erau, de asemenea, mai riguros respectate, pentru că ele trebuiau să se întîlnească două cîte două, alăturate, pe un pilastru, iar poziţia acestuia era marcată prin cîte un prag, cruţat de anathyrosis inferioară, împărţit cîte o jumătate la extremităţile fiecărui bloc de friză. Aceste dimensiuni variază la cele 25 blocuri cunoscute şi întregi după cum urmează: L=169—180 cm, I=60 cm.

Următoarele blocuri de parament simplu, cu bosaj plat sînt întrutotul asemănătoare celor de la cele trei asize inferioare. Ele formau alte trei asize de 81—83 blocuri, dar pentru acestea numărul de blocuri pe asiză nu poate fi apreciat decît prin analogie.

Ultimă asiză din paramentul tamburului cilindric, cornişa[17] este alcătuită din blocuri de cca 4 p.r. (108—118 cm) lăţime şi 2 p.r. (58—64 cm) înălţime. Pe faţa văzută prezintă un profil ieşit în consolă simetric celui al soclului, cu diferenţa că totul este torsadat. Pe faţa superioară se disting, de asemenea, central un lăcaş pentru pana de macara, iar lateral este un lăcaş pentru scoabe metalice, cu aceleaşi dimensiuni şi caracteristici ca şi la celelalte asize la care le întîlnim, ba chiar şi cu deformarea specifică datorită smulgerii metalului.

Asiza balustradei se singularizează între toate celelalte. Ea nu prezintă nici-un fel de lăcaşuri — nici pentru pană de macara, nici praguri de acostare, nici pentru scoabe sau crampoane de solidarizare. Lăţimea pieselor e singura importantă, variază între 102 şi 120 cm, evidenţiind toleranţe apreciabile, compensate probabil nu prin sporirea numărului de piese, aceasta nefiind posibilă datorită decorului caracteristic: prizonier alternînd cu cinci cîmpuri cu motive geometrice, ci prin micşorarea, în limite insensibile, a razei cercului după care erau dispuse.

În spatele balustradei era aşezată altă asiză cu rol constructiv: aceea a suporţilor de solzi[18]. Blocurile, cu profil caracteristic, erau mult mai sumar prelucrate decît cele de parament, pieptarul urmărind doar două elemente: asigurarea planului oblic care sprijinea solzii şi a legăturii

[16] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 247—250, fig. 75, releveu inexact; R. Florescu, observaţii personale; idem, Noi observaţii, p. 161; releveul D.P.C.N.

[17] cf. mai sus nota 9.

[18] Fl. B. Florescu, p. 295, fig. 93—94; R. Florescu, observaţii personale; releveul D.P.C.N.

FIG. 4. DEMONSTRAŢIE

$AD = \frac{3R}{2}$

$\frac{AD}{2} = \frac{3}{4}R$ întrucît $\frac{\frac{3R}{2}}{2} = \frac{3R}{4}$

În adevăr

În $\triangle$ DCE

EC=R

$\sphericalangle DCE = 30^\circ$

$DE = \frac{R}{2}$ AE=2R

deci $2R - \frac{R}{2} = \frac{4R}{2} - \frac{R}{2} = \frac{3R}{2}$

$AC = \sqrt{3}R$

pentru că

$AC = \sqrt{A^2E - EC^2} = \sqrt{(2R)^2 - R^2} = \sqrt{4R^2 - R^2} = \sqrt{3R^2} = \sqrt{3}R$

$\sqrt{3}R \cong \frac{5}{6}R$

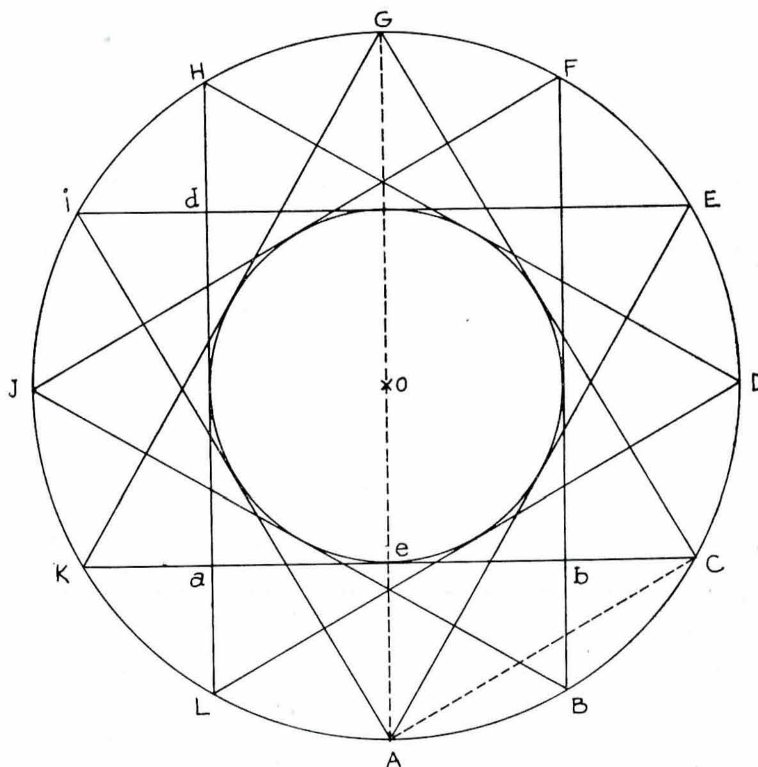
OA=Rmax ≅ 72 p.r.

OA'=R. promenoar ≅ 60 p.r.

OA''=R. tambur ≅ 54 p.r.

Az—Oz=Az—A'z=11 p.r.+1 palmă

Az=A''z=9 p.r.



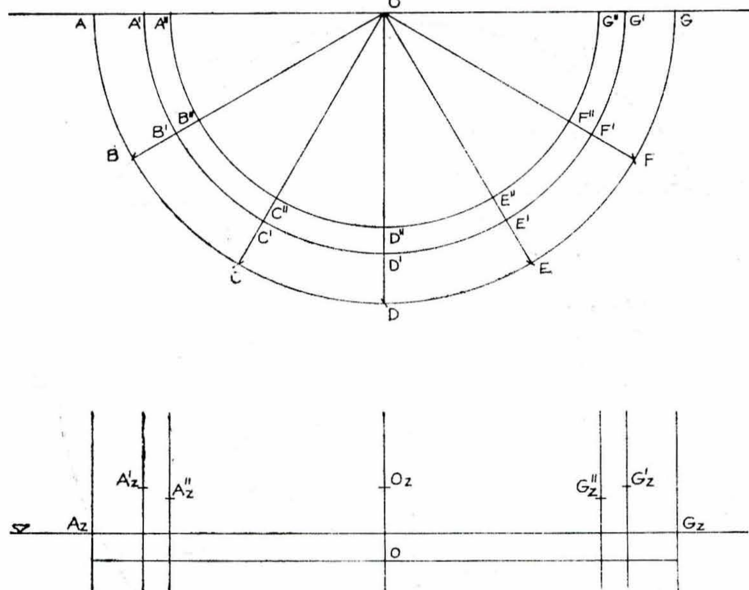


FIG. 5. TRASAREA TREPTELOR ŞI PROMENOARULUI PE SUPRAFAŢA FUNDAŢIEI

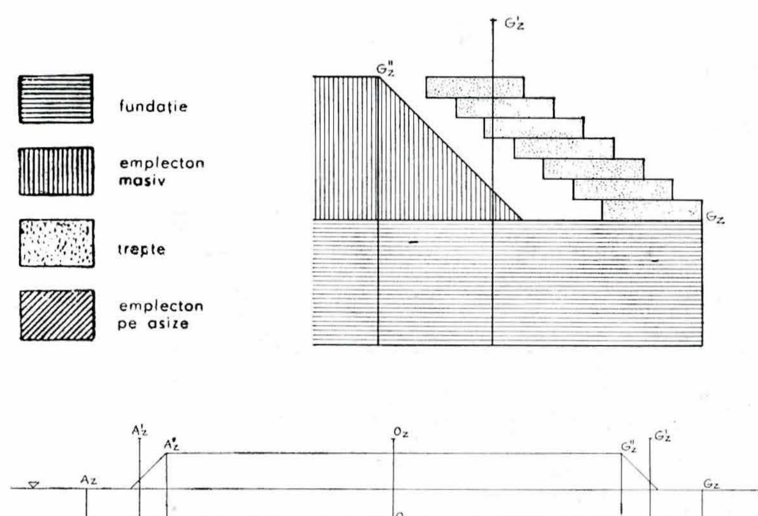


FIG. 6. PROCESUL CONSTRUCTIV — TIMPUL 1

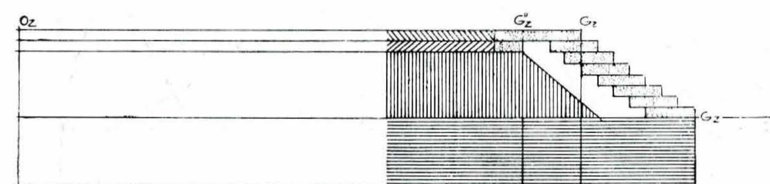


FIG. 7. PROCESUL CONSTRUCTIV — TIMPUL 2

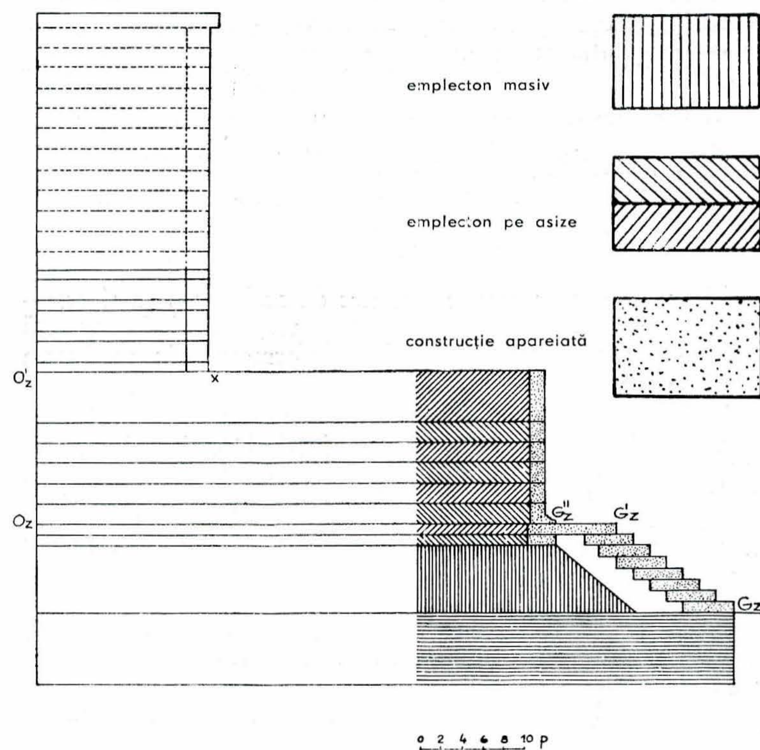


FIG. 8. PROCESUL CONSTRUCTIV — FAZA 3

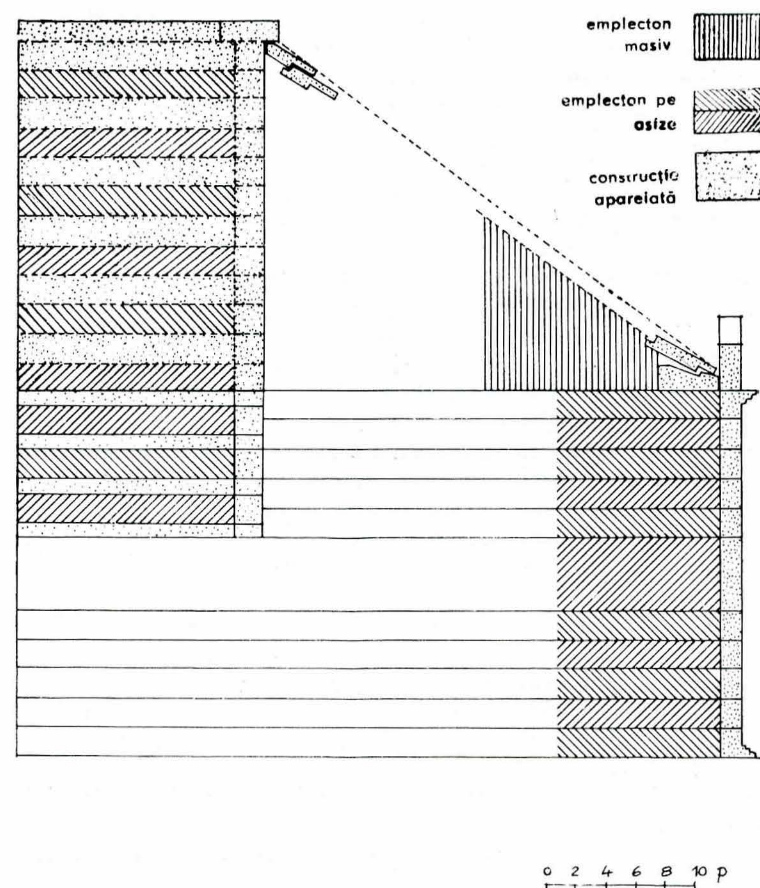


FIG. 9. PROCESUL CONSTRUCTIV — FAZA 4

cu crampoane de lemn în formă de coadă de rîndunică, dintre blocuri.

În consecinţă, faţa lor superioară prezenta un plan oblic relativ omogen ca unghi şi netezit, precum şi două lăcaşuri în coadă de rîndunică, situate la marginile planului orizontal. Trebuie remarcat că poziţia lor nu mai este asimetrică şi că, adesea, planul orizontal este înlocuit de două planuri de cotă diferită. Aceste caracteristici ca şi lăţimea variind între limite mari ±20 cm a blocurilor, arată că după fasonarea în mare a acestora, în cadrul căreia li s-a asigurat doar planul oblic, blocurile au fost puse în operă şi legarea lor s-a făcut prin păsuiri şi ajustări pe loc, odată cu scobirea lăcaşurilor pentru crampoane.

Pe aceşti suporţi de solzi a fost aşezată prima asiză de solzi (fig. 9). Dimensiunile pieselor acestei prime asize, numărul de piese dintr-o asiză, raţia descreşterii pieselor, proporţional cu înălţimea, numărul de asize, constituie toate împreună o problemă în sine a cărei discuţie nu îşi are locul aici.

Solzii prezentau pe fața superioară a cozii porțiunea acoperită de corpul celor de deasupra, lăcașuri în formă de coadă de rîndunică, pentru solidarizare cu crampoane de lemn.

De asemenea, ținînd seama atît de forma lor, cît și de rațiuni de ordin constructiv, în primul rînd aceea ca pe panta acoperișului să nu apară rosturi permițînd infiltrarea apei de ploaie, este foarte probabil că solzii erau dispuși în așa fel încît marginea arcuită să se suprapună peste rostul vertical al asizei inferioare, acoperind-o.

Nu știm cum arătau piesele care făceau trecerea dintre trunchiul de con care suportă învelitoarea cu solzi de piatră și bazele hexagonale. Blocurile cu bosaj proeminent[19] din reconstituirea Tocilescu-Niemann fac parte mai degrabă din paramentul turnului central pătrat. În adevăr, cele cîteva blocuri de acest fel, descoperite în dărîmăturile din jurul monumentului, nu sînt de dimensiuni omogene, nu prezintă suprafețe și anathyrosis netezite cu grijă, pentru a înlesni ajustarea și acostarea și nici linii de credință pentru asizele superioare. În schimb paramentul turnului pătrat păstrează încă în operă piese asemănătoare.

Altă piesă — o lespede foarte îngrijit lucrată[20] — păstrează pe fața superioară linii de credință definind un unghi de circa 120°, adică al unui hexagon. Evident, această lespede, cu marginea exterioară ușor arcuită, putea face parte dintr-o asiză de tranziție între volumul tronconic și cel hexagonal. Dar nu avem certitudinea că aceasta era singura asiză cu această funcție. Oricum o asiză orizontală, care, ieșind ușor în consolă de la linia tamburului circular (partea superioară a celui pătrat), să acopere rosturile cozilor primei asize de solzi, ca și pe acela vertical creat de sprijinirea cozilor acestei asize de turn, era absolut necesară.

Pe asiza de lespezi cu margine arcuită, care se solidariza doar prin liantul de mortar de var, continuă, fără emplecton, era așezată — probabil — baza hexagonală inferioară. Aceasta comportă trei asize: soclu, pilaștrii cu lespezi orthostate între ele, cornișa.

Din soclul[21], replică a soclului tamburului, lipsit însă de torul superior, se păstrează doar un bloc de l = 0,89 m 3 p.r. și i = 0,58 m 2 p.r. Pe fața lui superioară, extrem de corodată, nu se mai cunosc nici-un fel de lăcașuri sau marcaje. Este posibil să fie constituită o asiză masivă în opus quadratum, ca și aceea anterioară a crepidomei circulare.

Următoarea asiză este aceea a pilaștrilor de colț, cu cîte două lespezi orthostate între ele[22]. Pilaștrii au secțiunea orizontală pentagonală, i = 2,05 = 7 p.r. și latura abacului de 0,43 cm + 0,15 cm = $1\frac{1}{2}$ p.r. + $\frac{1}{2}$ p.r. = 2 p.r. Pe suprafața superioară se disting lăcașul pentru pana de macara și trei lăcașuri, pentru scoabe de fier, cu secțiunea în L, două paralele cu fețele văzute ale abacului, al treilea perpendicular pe baza pentagonului, deci asigurînd legarea cu miezul turnului hexagonal. Este clar deci că în momentul montării pilastrului, turnul hexagonal era construit pînă la nivelul de bază al cornișei.

Lespezile orthostate, dreptunghiulare, î = 2,05 = 7 p.r. și b = 1,23 = 4 p.r., prezintă pe fața îngustă, inferioară, lăcașul pentru pana de macara și două lăcașuri pentru scoabe de fier cu secțiune în L, care fac legătura cu pilaștrii de colț și între ele.

Asiza cornișei bazei hexagonale inferioare[23] este cunoscută prin mai multe piese, între care și una de colț. Prezintă același profil, dar răsturnat simetric, cu soclul. La colț secțiunea orizontală prezintă un rezalit corespunzător abacului pilastrului. Proeminența pe bisectoare a cornișei 0,29 m = 1 p.r.



FIG. 10. PROCESUL CONSTRUCTIV — TIMPUL 5

[19] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 298, fig. 99; R. Florescu, *op. cit.*, p. 165—166.

[20] Gr. Tocilescu, și colaboratorii, *op. cit.*, p. 298, fig. 96 a, 96 b, 97.

[21] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 301—303, fig. 101—103.

[22] Gr. Tocilescu, și colaboratorii, apud Fl. B. Florescu, p. 300—316; Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 302—309, fig. 105, 112.

[23] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 303—308, fig. 110; releveul D.P.C.N.

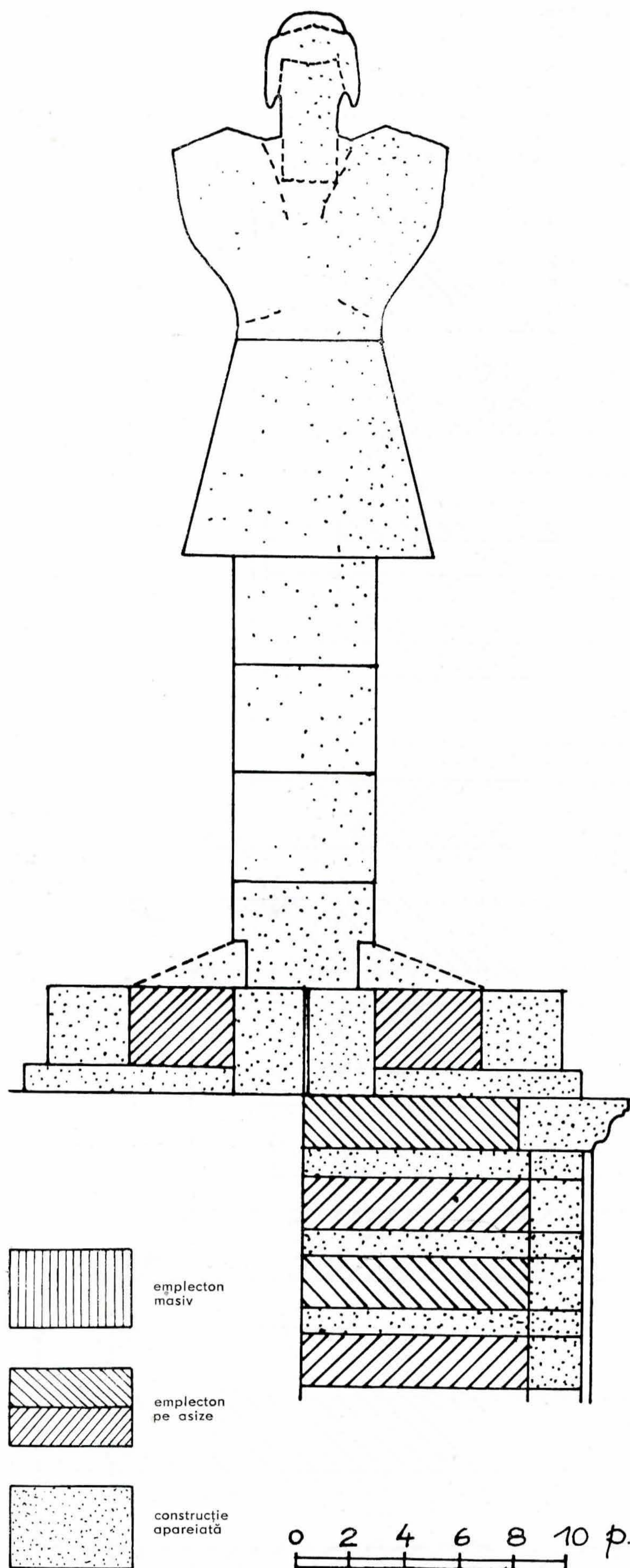


FIG. 11. PROCESUL CONSTRUCTIV — TIMPUL 6

Pe suprafața superioară, piesele care se păstrează întregi prezintă un lăcaș pentru pana de macara și două pentru crampoane de lemn în coadă de rîndunică.

Este posibil ca asiza aceasta să fi fost, de asemenea, masivă și continuă, în opus quadratum. Din baza hexagonală superioară, nu se păstrează nimic din soclu, pe care trebuie să-l considerăm asemănător ca profil cu cel al bazei inferioare, dar cu detalii mai simple, pentru argumentul că și cornișa bazei superioare este asemănătoare dar mai simplă față de cea inferioară. Și dimensiunile trebuie apreciate în mod analog: adică la circa 0,80 m soclul bazei superioare. Registrul de pilaștri de colț și blocuri paralelipipedice de parament pare să aibă tot caracter de placaj. Este semnificativ în acest sens faptul că nu s-au păstrat blocuri de parament decît din asiza superioară — cu profil în arc[24]. Foarte lungi l=1,15 m, pătrundeau în corpul bazei pătrate considerabil mai adînc decît pilaștrii (l=0,45 m). Pilaștrii de colț ca și blocurile din asiza superioară a paramentului se legau între ei prin crampoane de lemn în coadă de rîndunică, ale căror lăcașuri se văd pe fața superioară a pieselor păstrate. Pilaștrii de colț aveau în centrul feței superioare și un lăcaș caracteristic pentru pană de macara.

Asiza cornișei bazei hexagonale superioare[25] este reprezentată de un singur bloc (i=0,80 m, L=1,15 m, l=1,10 m), de plan clar trapezoidal. Pe fața superioară lăcașuri pentru crampoane în formă de coadă de rîndunică și pentru pană de macara.

Este caracteristică din acest punct de vedere situația blocurilor frizei cu arme și trofee, a căror față superioară nu prezintă nici-un fel de lăcașuri pentru crampoane sau scoabe de legare și nici pentru pene de macara. Este evident că poziția acestei asize nu poate fi între corpul bazei hexagonale superioare și cornișa acesteia ci numai deasupra cornișei, așa cum asiza atticului festonat, fără lăcașuri de legătură între blocurile orthostate, era situată deasupra cornișei tamburului cilindric[26].

În legătură cu această asiză trebuie menționate încă două observații:

Pînă acum au fost publicate cinci tambururi din trunchiul de copac al trofeului (4 de Tocilescu și 1 de Furtwängler). Dintre acestea patru sînt monolitice și prezintă lăcașuri centrale de cep de secțiune orizontală pătrată, atît pe fața superioară cît și pe cea inferioară. Aceste cepuri erau folosite pentru legarea tamburelor pe verticală. Cel de-al cincilea în schimb este format din doi demicilindri, legați prin două crampoane de lemn în coadă de rîndunică, ale căror lăcașuri pot fi observate pe fața superioară a celor două piese.

Poziția acestui al cincilea tambur este foarte controversată. Tocilescu nici nu l-a publicat. Furtwängler l-a publicat primul și l-a situat între tamburul de bază — cu decupaj perimetral ciudat — și cel cu ovă. Florea Bobu Florescu a urmat, în edițiile I și II ale lucrării sale, varianta lui Furtwängler, pentru ca, în cea de-a treia, fără să schimbe succesiunea tamburelor să arate că tamburul de bază era îngropat în ultima asiză — recte, la Fl. B. Florescu, cornișa — bazei hexagonale superioare. Am avut prilejul, în altă parte[27], să arăt că doar tamburul compus din doi demicilindri putea fi îngropat în centrul asizei frizei cu arme, pentru că numai așa nu întrerupea succesiunea necesară a tamburelor legate prin cepi verticali, pătrați. În această poziție, tamburul în discuție acționa ca o fundație autonomă a trofeului.

Cu privire la ultimele piese[28] datorită stării lor de conservare nu se pot spune prea multe. Doar două sugestii: este probabil că lorica era în întregime o piesă monolită. În muchea scuturilor se disting două butoane masive, crușate de sculptor din grosimea piesei care aveau, poate, ca funcție să susțină sulițele de metal, dar ar fi putut fi folosite și pentru prinderea cablului macaralei. În acest caz este pro-

[24] Gr. Tocilescu și colaboratorii, *op. cit.;* Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 309—315, fig. 115, 117, 119; R. Florescu, *op. cit.*, fig. 6.

[25] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 309—315, fig. 121; R. Florescu, *op. cit.*, fig. 6; releveul D.P.C.N.

[26] A. Furtwängler, *Das Tropaeum von Adamklissi und provinzialrömische Kunst*, in Abhandlungen der K. bayerischen Akademie der Wirssenschaften, I, Classe, III Abhandlung, Bd. XXII, München, 1903, p. 464; Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 316; fig. 122; R. Florescu, *op. cit.*, fig. 6.

[27] R. Florescu, *op. cit.*, p. 166—167.

[28] Fl. B. Florescu, *op. cit.*, p. 320—335, fig. 129—142; R. Florescu, *op. cit.*, p. 8, fig. 6.

babil că piesa superioară — monolitul cu lorica — făcea corp comun și cu casca, aceasta comportînd două viziere și nici o apărătoare de ceafă pentru a corespunde celor două piepturi simetrice ale loricei.

Plecînd de la datele și observațiile expuse mai sus se poate încerca o reconstituire a tehnologiei monumentului, atît a procedeelor tehnice folosite cît și a secvențelor procesului în decursul căruia a fost realizat. Astfel fundația a fost turnată într-o groapă circulară trasată cu o coardă de la centru, avînd r = 20,5268 = 72 p.r. și i = 1,60 = 7 p.r. + 2 palme. Pe fundul gropii s-a aruncat o asiză de bolovani mici cu pămînt. Peste aceasta s-a turnat fundația de opus caementicium. Probabil că procedeul folosit a fost acela al stivuirii pietrelor (caementa) în groapă și al turnării relativ simultane a laptelui de mortar. O dată groapa umplută, s-a trecut la baterea cu maie verticale, pentru o mai bună omogenizare a betonului ciclopean (procedeu analog vibrării).

În timpul umplerii, centrul a fost marcat probabil printr-un stîlp de lemn. Locul lui a fost determinat cu ajutorul aceleiași coarde cu care s-au fixat vîrfurile hexagonului înscris. Unirea a patru puncte opuse cu ajutorul unei coarde duble decît coarda-rază a permis determinarea centrului cu o toleranță acceptabilă (fig. 1 și 2). O dată groapa umplută, s-a trecut la fixarea centrului, prin prelungirea axului fixat în fundație, probabil tot printr-un stîlp de lemn. S-au fixat probabil tot acum și reperele dublei hexagrame corespunzătoare tamburului cilindric, precum și cele corespunzătoare promenoarului și s-a trasat, pe suprafața fundației, raza promenoarului (fig. 5). Apoi s-a turnat liber un masiv de opus caementicium înalt de 2,45 m = 7 trepte × 1 p.r. $\frac{1}{4}$ și de r = 17,87 m = 60 p.r. Procedeul folosit a fost, probabil, acela de stivuire a pietrelor în jurul centrului, pînă la limita marcată de reperele hexagramei înscrise în circumferința corespunzătoare promenoarului. Acest masiv a fost sprijinit de alte stive dispuse în pantă de circa 45°, descriind un cerc de r = 19,82 m. Diferența dintre raza acestui cerc și aceea a fundației este de circa 70 cm = 3 trepte. Peste masivul tronconic astfel constituit s-a turnat lapte de mortar și s-a bătut cu maiele, începînd de lîngă centru spre margine. Apoi s-au montat cele șapte trepte corespunzătoare (fig. 6). În raport de centru și de reperele hexagramei (fig. 7) s-a trasat circumferința tamburului cilindric și s-a așezat prima asiză a fundației autonome a tamburului cilindric. Este probabil că în acest scop s-a construit un plan înclinat circular, care a și acoperit treptele deja așezate și pe care s-au ridicat piesele de parament și materialele pentru emplecton. O dată circumferința completă, constituind un inel nedeformabil spre interior, s-au stivuit în jurul cercului fundației caementa și s-a repetat procedeul, corespunzător numai asizei 8. S-a așezat consecutiv și treapta opt. În felul acesta s-a obținut un cofraj suficient de rezistent în interiorul căruia s-a turnat o a treia asiză de emplecton, după același procedeu ca și fundația: stivuirea pietrelor, turnarea laptelui de mortar și baterea cu maie. Este probabil că între caementa s-a aruncat nisip, eventual amestecat cu mărgăritar — pietriș fin rulat de ape. Începînd de la acest nivel și pînă la asiza cornișei acesta a fost procedeul de construcție: așezarea unei asize de parament, apoi turnarea emplectonului. În acest fel s-au creat rosturile de priză care se disting pe ruina monumentului.

După completarea asizei 8 — treapta 8 — emplecton s-a așezat asiza 9-promenoar. Așezarea acesteia a început dinspre centru. Primele lespezi au definit circumferința interioară a tamburului cilindric. Apoi au fost așezate și celelalte pînă la completarea promenoarului, fără crampoane de legătură, numai cu mortar pe suprafața ultimei asize (8).

În interiorul asizei-promenar, formînd la rîndul ei inel de cofraj, s-a turnat emplectonul din opus caementicium după procedeul cunoscut.

Sistemul a continuat cu prima asiză a paramentului tamburului cilindric — asiza-soclu. Aceasta nu era masivă, ca asizele anterioare ci era legată cu scoabe de metal în formă de L. Cele trei asize de blocuri simple următoare au fost, de asemenea, urcate pînă la locul lor pe planul înclinat, continuu prelungit. Ele au fost împinse apoi, folosind pîrghiile, pe suprafața asizei inferioare, pînă la perfecta acostare cu blocul alăturat și au fost legate cu crampoane de lemn în coadă de rîndunică.

În sfîrșit, blocurile din asiza frizei inferioare, cu vrej de acant și capete de lupi, au fost ridicate cu ajutorul unei macarale, a cărei pană, de secțiune trapezoidală, era compusă din mai multe elemente, solidarizate prin intermediul unei verigi. Ele au fost, de asemenea, acostate prin împingere cu pîrghii și legate prin crampoane de lemn în formă de coadă de rîndunică. Întrucît ridicarea acestor blocuri a prezentat dificultăți deosebite, din punct de vedere al greutății, nu rămîne decît să admitem că s-a folosit ridicarea cu ajutorul macaralei, din prudență, pentru a nu fi degradată fața sculptată.

Tot cu macaraua au fost ridicate și piesele aparținînd zonei cu decor figural: metope și pilaștri. Ca și blocurile asizei-soclu și acestea au fost legate cu scoabe de fier, fapt care pare să fi avut o dublă motivare: pe de o parte înălțimea mare a asizei metope-pilaștri (1,4785 m), cu împingeri laterale mai mari, ceea ce impunea legături mai rezistente. Pe de alta, odată cu această asiză construcția tamburului cilindric se întrerupea și, pe suprafața acestuia începea construcția turnului patrulater (fig. 8).

Trasarea acestui turn patrulater comporta pe de o parte reportarea în toate asizele a centrului geometric al monumentului — ceea ce se putea obține foarte ușor, prin plantarea unui stîlp de lemn în continuarea celor din asizele inferioare, precum și a vîrfurilor dublei hexagrame înscrise într-un cerc cu raza egală cu 3/4 din raza tamburului cilindric. Și aceasta a fost posibil tot prin reportarea vîrfurilor hexagramei înscrise în circumferința tamburului cilindric încă de la suprafața fundației. La nivelul asizei metope-pilaștri, marcajul acestora a fost extrem de facil: medianele metopelor imperiale și ale pilaștrilor dintre cele șase scene. Tocmai de aceasta se ridică problema punctului-origine al traseului regulator bazat pe hexagrama înscrisă în cerc. Pe ruină, se poate ușor observa că diagonala turnului pătrat este orientată în același sens cu întregul monument. Dar folosirea dublei hexagrame cu vîrfurile marcate de medianele pilaștrilor intermediari, dintre scene, și ale metopelor imperiale nu era de natură să asigure o asemenea orientare. Un calcul simplu arată că decalarea originii hexagramei duble de la mediana pilastrului din poziția 1 la mediana metopei din poziția 3 poate asigura această orientare cu o toleranță admisibilă.

Un detaliu important este faptul că raza cercului înscris în turnul pătrat nu corespunde cu 1/4 din raza mare a monumentului. Dar obținerea razei la 3/4 din raza tamburului cilindric, prin măsurarea de la parament, de rază mai mică cu 1 picior roman decît soclul ducea la compensarea acestei diferențe. În schimb stilobatul circular al bazei hexagonale inferioare, care trebuia să depășească rezonabil turnul circular, așa încît să acopere etanșînd rostul vertical dintre turn și masivul triconic de zidărie, care suprapunea tamburul cilindric, revenea la o rază mai apropiată de 1/4 din raza mare (fig. 3 și 4).

O dată trasată baza turnului patrulater, cu toleranțele și compensările amintite mai sus, construcția lui s-a realizat în următorul sistem: prima asiză a fost rezolvată integral în opus quadratum, așa cum se poate observa în galeria săpată în masivul de emplecton. A doua asiză a avut numai paramentul de opus quadratum, iar în interior un emplecton de opus caementicium. A treia asiză era din nou de opus quadratum, iar a patra cu parament de opus quadratum și emplecton din opus caementicium ș.a.m.d. (fig. 9).

Se păstrează astfel 9 asize din turnul patrulater, adică toate dar ultimele două sînt incomplete, și numai două din turnul circular, evident nimic din bazele hexagonale.

Nu se disting elemente care să fi servit la ridicarea blocurilor de piatră din opus quadratum cu macaraua. Este probabil că s-au amenajat rampele unor planuri înclinate de jur împrejurul turnului patrulater, pe care s-au urcat, prin împingere și tractare, blocurile și celelalte materiale ale turnului patrulater și circular.

Cum paramentul turnului patrulater prezintă asize ieșite în consolă, fenomen care se repetă la paramentele zidurilor de incintă cu aggere de pămînt construite simultan, observa-

ţia are valoare de argument. Se mai poate pune problema dacă nu cumva terasamentul nu a fost făcut, chiar de la început, nu de pămînt ci de opus caementicium, completat ulterior pînă la limitele corpului tronconic care suportă învelitoarea de solzi.

Oricum, de la nivelul superior al turnului circular în sus trebuie să fi fost folosite mijloace de ridicare. Faptul este sigur pentru pilaştrii ambelor baze, hexagonale, pentru lespezile orthostate ale paramentului bazei inferioare, pentru blocurile din paramentul celei superioare şi pentru blocurile din cornişa ambelor baze. Pentru celelalte asize, starea lor de conservare nu permite observaţii certe. Este de asemenea interesant modul de legare — cu scoabe de fier — a elementelor acestor asize.

Probabil că păstrînd principiul alternanţei asizelor de opus quadratum masiv cu acelea de opus caementicium doar cu parament de opus quadratum, construcţia a decurs după cum urmează:

Stilobatul circular al bazei hexagonale inferioare a fost construit în opus quadratum cu elementele nelegate între ele. Asiza soclu a fost construită din opus caementicium, cu parament din opus quadratum, blocurile fiind legate cu scoabe de fier. Următoarele asize însumînd 2,05 m adică 7 p.r. trebuiau să înceapă cu o asiză de opus quadratum, succedînd celei de opus caementicium a soclului, şi să se termine cu o asiză de opus quadratum, deoarece pilaştrii de colţ sînt legaţi şi în adîncime, nu numai lateral, cu scoabe de fier. Este clar că atît pilaştrii cît şi lespezile orthostate de parament făceau funcţie de placaj, nu de parament. Paramentul, construit din blocuri obişnuite, era compus, dacă ţinem seama de cele de mai sus, cel mai probabil, din cinci asize după cum urmează: o asiză de opus quadratum, înaltă de circa 1 p.r., o asiză de opus caementicium cu parament de opus quadratum, înaltă de circa 2 p.r., apoi a doua asiză de opus quadratum (i=1 p.r.), din nou o asiză de opus caementicium (i=2 p.r.), în sfîrşit, ultima asiză de opus quadratum (i=1 p.r.) de care se lega direct placajul prin intermediul pilaştrilor de colţ.

Corpul interior astfel constituit era un hexagon cu vîrfurile ieşite retras faţă de verticala paramentului bazei hexagonale inferioare cu exact grosimea placajului.

Asiza cornişei bazei hexagonale inferioare era probabil din opus caementicium cu parament din opus quadratum, din blocuri profilate, în consolă, legate cu scoabe de fier (fig. 10).

Asiza-soclu a bazei hexagonale superioare era probabil masivă, în opus quadratum.

Cele şapte asize ale paramentului bazei hexagonale superioare — feţele fără inscripţie — alternau normal, începînd cu o asiză de opus caementicium şi terminînd cu o asiză de opus quadratum. Blocurile de parament erau legate cu scoabe de metal (?). Sigură este doar ultima asiză de care se legau şi pilaştrii de colţ şi lespezile orthostate cu cele două inscripţii similare, care făceau placaj (fig. 10). Pe acest corp, după montarea elementelor de placaj, s-au aşezat asiza-cornişă, de opus caementicium cu parament de opus quadratum, blocuri profilate, în consolă, legate cu scoabe de fier. În centrul acestei asize fusese aşezat tamburul-fundaţie al trunchiului trofeului, format din doi demicilindri legaţi între ei cu crampoane de lemn în coadă de rîndunică.

Peste acest tambur-fundaţie a fost aşezat primul tambur al trofeului, cu partea inferioară pătrată, iar cea superioară cu reliefuri şi tăieturi caracteristice. Peste acesta era aşezat al doilea tambur, cel cu ova — de fapt stilizare a ciotului unei crengi tăiate —, apoi cele două cu pulparele. Toate aceste patru tambururi sînt solidarizate prin cepuri verticale, îmbucate în lăcaşurile pătrate amenajate în feţele inferioare şi superioare ale tamburelor 2 şi 3, în faţa superioară a tamburului 1 şi inferioară a celui de-al patrulea.

Trofeul monolitic a fost aşezat pe trunchi, în echilibru stabil prin propria lui greutate.

După aşezarea trofeului, s-au aşezat, îmbucate, cu tăieturile din tamburul 1 al trunchiului trofeului, lespezi profilate, reproducînd stilizat rădăcinile unui arbore. În raport cu aceste profile au fost dispuse, pe platforma astfel creată, cele şase statui, asamblate în două grupuri simetrice. Apoi s-au aşezat piesele frizei cu arme care au încheiat asiza. După cîte se poate observa, blocurile acestei asize nu erau solidarizate cu crampoane sau scoabe. Lipsesc indicaţiile cu privire la folosirea mortarelor. În schimb unele blocuri prezentau retrageri de la suprafaţa superioară, folosind probabil la îmbucarea lor. Era o metodă relativ eficace de consolidare precum şi de etanşare împotriva pătrunderii apelor de ploaie (fig. 11).

Odată trofeul terminat s-a reluat construcţia tamburului cilindric. Aşezarea asizelor următoare — friza superioară cu palmete şi torsade şi cele trei asize de blocuri de parament — a fost simplă, fără probleme de trasaj sau repartiţie. Frizele au fost ridicate cu macaraua şi legate cu crampoane de lemn în coadă de rîndunică. Blocurile din cele trei asize simple au fost ridicate tot pe planuri înclinate — care, după cîte se pare, au fost în continuare înălţate pe lîngă tambur — şi legate tot cu crampoane de lemn.

Numai asiza-cornişă a determinat unele procedee speciale: a fost ridicată cu macaraua, ca, în cursul manevrei, să nu fie ştirbit profilul proeminent. Apoi — ultima asiză — blocurile au fost legate cu scoabe metalice în dublu L (fig. 9).

Pe faţa superioară, cornişa prezintă o linie de credinţă, pe care se aliniau orthostatele atticului festonat cu prizonierii. Această linie nu putea fi trasată după punerea blocurilor în operă, întrucît centrul era acoperit de turnul patrulater. Aşadar, a fost trasat în poligon, unde blocurile au fost cioplite. Faptul pare să fie confirmat deoarece linia de credinţă este accentuată şi de o uşoară denivelare a suprafeţei.

În continuare s-a completat volumul trunchiului după cum urmează. S-au aşezat suporţii de solzi, solidarizaţi cu crampoane de lemn în coadă de rîndunică, formînd un inel perimetral. În interiorul acestuia s-a turnat emplecton — sau s-a completat —, prin stivuirea pietrelor pînă la o pantă sub 45° în interiorul inelului, turnarea laptelui de mortar peste el şi baterea cu maiul. Peste acest masiv s-au aşezat solzii de piatră, pe pat cu mortar şi solidarizaţi cu crampoane de lemn în coadă de rîndunică.

Trasarea inelului de suporţi de solzi a fost relativ simplă, în măsura în care a fost suficient să se retragă fiecare bloc, de la linia de credinţă a cornişei, exact cu grosimea atticului festonat cu prizonieri. Acesta corespundea relativ cu limita interioară a blocurilor de cornişă.

Nu ştim cîte asize de solzi au fost şi nu cunoaştem nici raţia de descreştere a solzilor. Studiul aplicării tramei modulare la trasarea şi ordonarea solzilor de piatră rămîne încă de făcut.

Construcţia s-a încheiat prin montarea orthostatelor atticului festonat cu prizonieri. Deşi decorate cu reliefuri figurale şi geometrice, orthostatele nu au fost ridicate cu macaraua ci urcate pe planuri înclinate. Aceasta se datoreşte, fără îndoială, faptului că nu mai exista locul necesar platformei maşinii de ridicat.

Orthostatele au fost montate liber, fără legături între ele, care nu mai erau necesare, întrucît atticul nu avea de preluat împingeri. Pentru evacuarea apelor meteorice s-au practicat în orthostatele scunde cu decor geometric, orificii, prin care s-au scos ţevi de plumb, care făceau legătura cu aruncătoarele în formă de lei culcaţi.

Este posibil ca şi legătura dintre attic şi învelitoarea de solzi, precum şi etanşarea rostului rezultat între ele să se fi făcut tot cu plumb şi nu printr-un trotuar de lespezi (soluţia Niemann), pentru care nu există destule indicii materiale.

Cu aceasta construcţia propriu-zisă se încheiase. Planurile înclinate au fost îndepărtate şi s-a turnat trotuarul din opus caementicium. Acesta este posibil să fi avut deasupra un placaj de lespezi, care se îmbucau în lăcaşul continuu de la partea inferioară a treptei II, care altfel nu se poate explica funcţional. Construcţia, astfel înţeleasă, constituie o adevărată lecţie de gîndire inginerească la nivelul lumii romane, şi explică, cu o marjă de erori şi necunoscute rezonabilă, cum a putut fi realizat un astfel de monument cu mijloacele tehnice de care dispuneau cei din trecutul îndepărtat.

PICTURILE MURALE DE LA MEDIAŞ
O IMPORTANTĂ RECUPERARE PENTRU ISTORIA ARTEI TRANSILVĂNENE*

VASILE DRĂGUŢ



Fig. 1. Mediaş. Cetatea interioară — „castelul" — cu biserica evanghelică Sf. Margareta.

Este un fapt prea bine cunoscut că istoria artei noastre medievale este, prin forţa împrejurărilor, incompletă. Tot ceea ce se ştie şi se prezintă în cadrul studiilor de sinteză este rezultatul firesc al sumei informaţiilor de care dispunem, sumă de informaţii determinată la rîndul ei de monumentele şi de operele păstrate, de stadiul de conservare al acestora, în condiţiile transformărilor care s-au succedat şi a trecerii implacabile a timpului. Or, în raport cu ceea ce epocile revolute au făurit, martorii care s-au păstrat sînt puţini numeroşi şi — trebuie subliniat acest aspect — nu există nici o garanţie că ei sînt întotdeauna cei mai semnificativi. În asemenea împrejurări este lesne de înţeles că schemele evolutive care se propun sînt neîncetat susceptibile de nuanţare şi îmbunătăţire, dacă nu chiar de modificări esenţiale — istoricul de astăzi fiind permanent solicitat să revină asupra propriilor sale concluzii.

În Transilvania, unde, la adăpostul marelui arc carpatic, numărul de monumente medievale păstrate este mai mare decît în Ţara Românească sau în Moldova, s-ar fi putut crede că schemele evolutive bazate pe cercetările mai vechi au o structură destul de solidă, greu de amendat, cu o clară şi lesne demonstrabilă succesiune a etapelor de arhitectură, de pictură murală, de sculptură monumentală etc. Dar, în ultimul timp, mai ales cu prilejul acţiunilor de restaurare care au antrenat conlucrarea arheologilor, arhitecţilor, istoricilor de artă şi pictorilor restauratori, au fost date la iveală numeroase elemente noi care sînt de natură să răstoarne cronologii de multă vreme recunoscute ca valabile, să îmbogăţească şi să circumstanţieze capitole cu semnificaţie hotărîtoare pentru istoria artei transilvănene, uneori cu implicaţii importante pe planul istoriei în general[1].

În seria descoperirilor din ultimii ani, un loc eminent este rezervat *bisericii evanghelice Sfînta Margareta din Mediaş*, monument care s-a dovedit deosebit de generos atît în profitul arheologiei cît şi al istoriei de artă. Deşi beneficiază de o bibliografie relativ bogată, edificiul în discuţie nu a atras niciodată, în mod deosebit, atenţia cercetătorilor, părîndu-le tuturor ca fiind o realizare tîrzie şi nu tocmai reprezentativă a goticului transilvănean[2]. Se accepta, îndeobşte, că lucrările de construcţie au început la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi, după o perioadă de întrerupere, s-ar fi terminat în anul 1482, consemnat de cronica lui Georg Soterius, sau chiar — aşa cum propune prof. Virgil Vătăşianu[3] — la începutul secolului al XVI-lea.

Săpăturile arheologice efectuate în anii 1971—1974 de Mariana Beldie au venit să demonstreze că istoria monumentului este mult mai veche[4], confirmînd o ipoteză timid avansată cu aproape un veac în urmă de către Viktor Roth care nu excludea posibilitatea existenţei aici a unui monument romanic[5]. Dar nici descoperirile arheologice nu păreau să modifice cronologia monumentului actual care, dincolo de antecedentele aşezării, rămînea să fie considerat o operă a goticului transilvănean tîrziu. A intervenit însă o fericită iniţiativă locală[6] în urma căreia s-a procedat la îndepărtarea tencuielilor suprapuse de-a lungul timpului dîndu-se la iveală şi fiind apoi restaurate picturile murale originale ale monumentului, picturi care sînt în măsură să modifice substanţial datarea acestuia şi care, totodată, îmbogăţesc nesperat de mult cunoştinţele privind evoluţia artei murale din Transilvania medievală. Anticipînd, vom spune că prin restaurarea picturilor murale de la Mediaş, s-a pus în valoare unul dintre cele mai mari ansambluri decorativ-monumentale gotice din Transilvania recuperîndu-se un preţios inel ce se credea pierdut, din seria realizărilor reprezentative pentru procesul de formare a şcolii locale de pictură gotică.

Începute în colateralul nordic unde prezenţa picturilor sub var fusese semnalată datorită desprinderilor de tencuieli provocate de fisurarea pereţilor, operaţiile de decapare-restaurare au cuprins progresiv şi peretele nordic al navei centrale, cu arcadele respective, suprafaţa de decoraţie murală recuperată ridicîndu-se, în final, la aproximativ 100 metri pătraţi[7]. Aşa cum lesne se poate observa, picturile descoperite cu ocazia restaurărilor au fost realizate de mai mulţi meşteri, fiecare fiind purtătorul unui alt program stilistic, ceea ce imprimă ansamblului un aspect foarte variat.

Cel dintîi grup de picturi asupra căruia vom stărui decorează nava laterală nordică, de-a lungul peretelui exterior. Decoraţia murală acoperă zona mediană a pereţilor, fiind întreruptă de ferestre, de uşa centrală şi — fapt semnificativ pentru evoluţia monumentului — de pilaştri de piatră cu profile gotice care au fost adosaţi zidăriei originale cu probabilitate în a doua jumătate a secolului al XV-lea, tăind în două unele scene.

Prima travee, vestică, a pierdut decorul original iar în cea de-a doua travee vestică se păstrează două zone distincte de pictură despărţite de vechea fereastră mediană, ulterior zidită. Despre zona de pictură din partea dreaptă va fi vorba mai tîrziu, întrucît aparţine ultimei faze de decorare a monumentului. În partea stîngă se află un vast panou mărginit de un larg chenar decorativ cu panglică dispusă în zigzag. Pe un fond neutru, negru[8] în jumătatea de sus şi roşcat în jumătatea inferioară, se desfăşoară două scene deosebite fără ca între ele să existe, totuşi, nici o delimitare precisă. Mai bine conservată, în dreapta se află scena, destul de rară în iconografia medievală din ţara noastră, *Necredinţa lui Toma*[9].

Înveşmîntat în mantie albă, Iisus, văzut din faţă, ţine în mîna stîngă un lung toiag cu cruce în vîrf şi steguleţ, iar cu mîna dreaptă şi-a dezvelit pieptul pentru a arăta rana făcută prin înţeparea cu suliţa. Apostolul Toma, văzut din profil, întinde două degete spre rana doveditoare, dar fără hotărîre, mîna sa fiind condusă de aceea a răstignitului. Îmbrăcat într-o amplă mantie de culoare vişinie, apostolul este înfăţişat sub chipul unui bătrîn cu barbă şi plete albe, spre

---

* Materialul prezentului articol a făcut obiectul unei scurte comunicări prezentate la Sesiunea ştiinţifică a Direcţiei Patrimoniului Cultural Naţional din mai 1975. Toate fotografiile care ilustrează textul au fost realizate de către regretatul Adrian Ianuli a cărui memorie se cuvine a fi omagiată şi cu acest prilej.

1 Avem în vedere cercetările valorificate prin comunicări ştiinţifice sau prin articole în cadrul „Revistei muzeelor şi monumentelor" privind biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului, biserica din Hălmagiu, castelul de la Criş etc.

2 Principalele izvoare bibliografice pentru arhitectura monumentului sînt Victor Roth, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen* Strassburg, 1905, p. 62—65; Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române,* I, Bucureşti, 1959, p. 119, 217, 530—531; Eugenia Greceanu, *Monumente medievale din Mediaş,* Bucureşti, 1968, p. 30—34. Prima menţiune documentară datează din 1447, iar cel mai vechi clopot a fost turnat în 1449.

3 V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 531.

4 *Săpăturile arheologice efectuate de D.M.I.A. în anul 1972,* în „Buletinul Monumentelor istorice", 1973, nr. 1, p. 74; *Cronica săpăturilor arheologice — 1974,* în „Revista muzeelor şi monumentelor" — seria Monumente istorice şi de artă, 1974, nr. 2, p. 95. De altfel în anul 1283 era amintit la Mediaş preotul Adam. — „Documente privind istoria României, seria C, Transilvania", sec. XIII, vol. II, Bucureşti, 1952, dec. 283, p. 249.

5 Viktor Roth, *op. cit.*, p. 64.

6 Iniţiatorul şi însufleţitorul acţiunii de restaurare a picturilor murale a fost Michael Paulini, fondurile fiind puse la dispoziţie de comunitatea saşilor din Mediaş. Pictorul restaurator Gheorghe Ciobanu, căruia i se datorează reuşita lucrărilor, a executat decaparea tencuielilor suprapuse, consolidarea stratului suport şi tivirea lui, consolidarea peliculei de culoare.

7 Anterior lucrărilor de restaurare despre care este vorba în prezentul articol, la biserica Sf. Margareta din Mediaş nu erau cunoscute decît puţine picturi murale. În cor şi absidă, bolta gotică tîrzie, cu nervuri dispuse în reţea, are cheile de boltă în formă de scut şi decorate cu figuri pictate: Isus, Maria cu pruncul, Mielul mistic, cei doisprezece apostoli, cele patru simboluri ale evangheliştilor şi cei patru doctori ai bisericii catolice, Augustin, Ieronim, Grigore şi Ambrozie. Fiecare figură este însoţită de o mică banderolă pe care este înscris numele personajului respectiv. (Referiri la acest decor, fără precizări iconografice, la G. Oprescu, *Bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal,* Bucureşti, 1957, p. 31). La exterior, pe latura de nord-est a absidei se păstrează fragmente dintr-o compoziţie pe care o bănuim a fi fost amplă; mai vizibilă o aureolă în relief, cu resturi de poleială; urme de decoraţii florale (Vasile Drăguţ, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală,* în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria artă plastică, t. 12, 1965, nr. 1, p. 88). Cu ocazia restaurării generale a corului (1974—1975) au apărut la interior, pe peretele nordic, resturi dintr-o compoziţie murală foarte degradată. Pictată „al secco", ea prezintă vagi elemente decorative care trimit la repertoriul Renaşterii, fiind vorba, cu probabilitate, de o operă ce aparţinuse secolului al XVI-lea.

8 La origine, culoarea fondului trebuie să fi fost ultramarin.

9 În pictura murală gotică din Transilvania, această scenă mai este cunoscută în două locuri: la biserica ev. din Mălîncrav (jud. Sibiu), unde se află pe peretele nordic al navei centrale, în cadrul unui amplu ciclu cristologic (mijlocul secolului al XIV-lea, cf. Vasile Drăguţ, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav,* în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria artă plastică, t. 14, 1967, nr. 1, p. 79—93), de asemenea la biserica reformată, fostă ortodoxă, din Remetea (jud. Bihor), scenă în prezent acoperită cu var, semnalată ca avînd pronunţate caractere stilistice bizantinizante, databilă cca 1420 (cf. Szöny O., *A bihar remetei falfestmények,* în „Archaeologiai Ertesítö", 1928, p. 234—237).

deosebire de Iisus a cărui figură este încadrată de lungi plete brune și de barba bifurcată. Atitudinile generale și mișcarea personajelor sînt corect surprinse, dar redarea detaliilor trădează stîngăciile și naivitatea unui meșter provincial. Volumele sînt aplatizate, expresia lor în spațiu fiind sugerată doar cu mijloacele desenului, un desen simplu, cu conture groase și fără inflexiuni, care încearcă să transpună învolburarea de falduri a mantiei lui Toma printr-o succesiune de linii drepte, asemenea unor hașuri. Nici redarea elementelor anatomice nu este mai îndemînatică, mîna apostolului fiind desenată aproape caricatural.

Jumătatea din stînga a panoului este ocupată de o compoziție care se păstrează în stare fragmentară, fiind grav afectată de adoptarea unui pilastru de piatră. Aproape întreagă este silueta unui personaj cu aureolă înveșmîntat în rasă călugărească, cu glugă, mijlocul fiindu-i încins cu o frînghie. Fața este ștearsă, se distinge însă cu claritate că are capul ras, cu tonsură largă. Prin toate aceste însemne distinctive personajul sfînt ar putea fi unul din fondatorii ordinelor de călugări predicatori: Francisc din Assisi sau Dominic. În mîna dreaptă el ține o frînghie pe care pare că o prezintă (ca gest de ofrandă simbolică) unui alt personaj sfînt — bănuim Iisus Cristos — din care se mai păstrează un rest de aureolă și mîna stîngă cu o carte închisă (evanghelie) pe care o oferă sfîntului predicator. În iconografia medievală a Transilvaniei nu există o compoziție asemănătoare, nici nu se cunosc exemple din alte țări care să înlesnească un comentariu mai nuanțat. Ținînd seama de frecvența celor doi sfinți predicatori în pictura murală transilvăneană[10], cît și de faptul că în Mediaș a existat o mănăstire franciscană înființată în secolul al XV-lea[11], se poate considera că personajul sfînt este Francisc din Assisi. În grupul ferestrei zidite se mai păstrează fragmente din figura unui înger.

Traveea următoare, străpunsă de ușa de acces în biserică, păstrează o secțiune — aproape jumătate — dintr-o amplă și bogat compusă reprezentare a *Închinării magilor,* compoziție care a fost tăiată în două prin adosarea unui pilastru astfel că, în prezent, cealaltă jumătate aparține traveei a 4-a. Considerată integral, scena *Închinării magilor* este alcătuită din trei episoade distincte. Zona centrală a fost rezervată momentului solemn în care cei trei regi aduc ofrande simbolice pruncului Isus. Distrus aproape în totalitate ca urmare a adosării pilastrului, din acest episod nu se mai păstrează decît parțial figura Mariei și, de asemenea fragmentar, ultimul dintre magi, Melchior, în picioare și cu coroană pe cap[12]. Partea dreaptă a compoziției cuprinde o amplă reprezentare a staulului, semnificativă fiind minuția cu care au fost înfățișate îmbinările grinzilor și contrafișelor, ca și rîndurile de șindrilă de pe acoperiș. În continuare, se recunosc fragmente din *Anunțarea păstorilor:* un înger vestește un cioban așezat, sprijinit de un toiag cu vîrful întors, fundalul fiind ocupat de un peisaj muntos, cu oi și capre, stîngaci și disproporționat desenate, care urcă pe coastele muntelui[13].

Dar episodul cel mai caracteristic pentru această amplă compoziție, pe cît de neașteptat din punct de vedere iconografic, este cel din stînga, unde pictorul anonim a înfățișat caii celor trei magi supravegheați, și nu tocmai, de slujitorul acestora. Artistul a reușit aici să-și depășească timiditatea, desenînd cu multă vioiciune siluetele cailor pentru a sugera momentele de destindere după un drum lung. Cu urechile ciulite și gîturile înălțate, caii pasc frunzele unor pomi, în timp ce slujitorul negru cu o mînă ține dîrlogii iar cu cealaltă ridică plosca din care soarbe cu nesaț. Recunoaștem în acest episod o evidentă plăcere a narațiunii care se înscrie în îndelungata tradiție a stilului liniar-narativ, familiar picturii gotice din mediile provinciale, bine reprezentat în Transilvania secolului al XIV-lea[14].

Păstrînd puternice caracteristici ale stilului liniar-narativ (predominarea desenului ca factor de expresie plastică și fondul clar pe care se decupează figurile), reprezentarea acestui episod atrage atenția prin cîteva elemente particulare, proprii confluențelor stilistice din cea de-a doua jumătate a secolului. De remarcat tratarea convențional-decorativă a coroanelor pomilor, asemenea unor țesături, procedeu familiar miniaturilor aparținînd goticului internațional de curte și preluat apoi de vitralii și de pictura murală. Mai semnificative sînt însă ruperea unei compoziții de importanță *Închinării magilor* și prezentarea dezvoltată a unui episod secundar care nici măcar nu face parte din structura iconografică tradițională. Este vorba aici despre un filon al mentalității populare care a beneficiat de deschiderile de orizont spiritual datorate Renașterii. În Transilvania nu cunoaștem, deocamdată, prea multe exemple pentru ilustrarea acestui fenomen, dar nu este lipsit de interes să amintim că tocmai *Închinarea magilor* a prilejuit adevărate explozii de fantezie populară în pictura murală din Slovenia și din peninsula Istria, *Cortegiul regilor magi* dobîndind amploarea unei procesiuni de carnaval, cu nenumărate episoade comice, multe inspirate de fabulele „Esopiei". La Hrastovlje, la Beram, la Gradišce compozițiile cu această temă ocupă ample suprafețe, episodul principal fiind copios concurat de reprezentarea deosebit de bogată și voit comică a suitei de curteni, slujitori, bufoni și animale care formează cortegiul magilor[15]. Deocamdată puțin cunoscut, fenomenul amplificării acestei scene pare să fi atins și Transilvania. În afara exemplului de la Mediaș trebuie citat cel al bisericii ref. Rugănești (jud. Harghita) unde, cu numai cîțiva ani înainte a fost descoperită o valoroasă pictură murală care, printre alte scene, cuprinde și o *Închinare a magilor* cu mai multe episoade[16]. Nu este exclus ca în viitor să fie date la iveală de sub tencuielile care le acoperă și alte reprezentări asemănătoare, întregind expresia unei mode de epocă, deocamdată numai bănuită.

Înainte de a părăsi scena *Închinării magilor,* este locul să menționăm chenarul lat, delimitat de mai multe benzi colorate și avînd pe trei laturi un vrej vegetal ce amintește pe alocuri semipalmeta, iar pe o latură un tipic decor cosmatesc, element ce trebuie reținut în categoria confluențelor, e drept foarte modeste, cu pictura italiană.

Pe peretele aceleiași travee, a patra, separată de scena *Închinării magilor* de o veche fereastră zidită, se află o compoziție unică — pînă acum — în iconografia Transilvaniei: *Sf. Ludovic pe tron în fața credincioșilor.* Proiectată ca și celelalte scene pe fond aproape negru, scena are o organizare foarte simplă. În stînga a fost înfățișat regele Ludovic al IX-lea al Franței așezat pe tron, asistat de un paj-scutier, care îi ține spada, și de un ostaș înzăuat, înarmat cu o lungă suliță. Piosul monarh este înveșmîntat cu tunică și mantie

[10] Dominic nu apare decît o singură dată împreună cu sf. Francisc, în pictura din corul bisericii ev. Mălîncrav (către 1400). Francisc mai existase în corul bisericii reformate din Deva (începutul sec. XV) și, în cadrul unei *Răstigniri,* la biserica fostei mănăstiri franciscane din Ciboteni (1448). În capela funerară din Sebeș-Alba, Sf. Francisc apare binecuvîntînd o femeie (primul sfert al sec. XV), iar la biserica „din Deal", Sighișoara, pe bolta de la parterul turnului-clopotniță sînt mici scene care evocă momente din viața sfîntului (1488).

[11] Este adevărat că franciscanii s-au stabilit în Mediaș abia în 1444, dar influența lor trebuie să fi fost mai veche, înființarea mănăstirii fiind încununarea activității lor în oraș.

[12] De observat desenul tipic gotic al coroanei.

[13] Este unul dintre rarele exemple cînd în pictura medievală transilvăneană intervine un fundal.

[14] Avem în vedere ciclul cristologic din nava bisericii ev. din Mălîncrav, legenda sfintei Margareta și legenda regelui Ladislau din biserica reformată din Mugeni, legenda sfintei Ecaterina din biserica ev. din Drăușeni.

[15] În sec. XIV (ultimul sfert), XV și XVI (primul sfert), *Închinarea magilor* apare în această complexă variantă iconografică la Pangerč, Vrzdenec, Dolec, Mace, Gradišče, Beram, Hrastovlje, Maria Gradec, Sv. Primož, Srednja Vas, Nova Vas, Turjak, Draguc etc. Principalele izvoare bibliografice ale fenomenului sînt: Branko Fučić, *Istraske freske,* Zagreb, 1963, p. 22—27; France Stele, *Slikarstvo v Sloveniji od 12 do 16 stoletja,* Ljubliana, 1969, p. 84, 91. 119, 168, 200—201, 245—246.

[16] Descoperite în 1970, picturile murale ale bisericii reformate din Rugănești (jud. Harghita) nu au fost încă publicate. Pe peretele nordic al navei au apărut, de sub straturile de var decapate, mai multe fragmente din *Închinarea magilor.* Maria este așezată pe un tron monumental, în spatele căruia se află o amplă draperie susținută de îngeri. Primul dintre magi, Gaspar, a îngenuncheat, depunînd coroana pe pămînt în fața pruncului Isus care a luat în mîini vasul cu ofrandă. Ceilalți magi, Baltazar și Melchior, sînt în picioare asistați de un înger. În partea stîngă, ocupînd aproape o treime din suprafața compoziției se află caii magilor, cu harnașamente bogat împodobite, ținuți de dîrlogi de un paj negru. Fondul este ultramarin și terra-verde, magii poartă ample mantii gribleu, ce cad în falduri drepte, pajul este îmbrăcat într-un tipic costum de epocă, tunică scurtă, gri cu dungi albe, pantaloni jumătate roșu — jumătate galben, ghete negre. Tipologia se particularizează prin ochi migdalați, conform modei din pictura italiană a secolului al XIV-lea, în spiritul căreia a fost încercat și modelajul formă-culoare. Fără a întreprinde aici un aprofundat studiu stilistic, considerăm că picturile de la Rugănești aparțin anilor 1410—1420, cu probabilitate spre sfîrșitul intervalului.



Fig. 2. Mediaş. Biserica evanghelică Sf. Margareta; pictură murală din colateralul nordic: *Sf. Francisc din Assisi (?), Necredinţa lui Toma.*



Fig. 3. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale din colateralul nordic: *Închinarea magilor,* detaliu (Maria, staulul, anunţarea păsărilor).

pe umăr, are pe cap coroană, iar în mîna stîngă ţine un sceptru decorat cu floarea de crin (însemn caracteristic pentru casa regală a Franţei). Cu mîna dreaptă el face un gest de îndreptare către un grup de oameni dintre care unul este surprins făcîndu-şi semnul crucii. Starea de degradare a picturilor din această zonă nu permite o citire amănunţită. Vom observa că figurile din grupul de credincioşi sînt redate aproape caricatural şi purtînd vestminte modeste ceea ce ne lasă să înţelegem că este vorba despre schilozi şi năpăstuiţi de viaţă în mijlocul cărora piosul rege obişnuia deseori să meargă.

Apariţia lui Ludovic cel Sfînt în pictura murală din Transilvania este perfect explicabilă din punct de vedere istoric. Se ştie că regele Ludovic de Anjou, monarh al Ungariei şi prin aceasta suzeran al voievodatului Transilvaniei, a acordat o deosebită cinstire cultului lui Ludovic cel Sfînt, nu numai pentru că purta numele acestuia, dar şi pentru că provenea din aceeaşi stirpe. Introdusă în iconografia monumentelor transilvănene în semn de omagiu adus regalităţii, figura lui Ludovic cel Sfînt poate fi întîlnită la bisericile din Sic, Sîntana de Mureş, Mălîncrav, Bistriţa, de asemenea existase la biserica din Sîncraiu de Mureş.[17] La toate aceste monumente, el a fost reprezentat singur, fie în picioare, fie stînd pe tron, totdeauna uşor de recunoscut datorită atributului său caracteristic: sceptrul cu floare de crin. Primul caz în care Sf. Ludovic a fost reprezentat într-o compoziţie complexă împreună cu garda sa şi cu credincioşii pe care îi miluieşte este cel de la Mediaş, importanţa pe care o dobîndeşte în ansamblul iconografic putînd fi con-

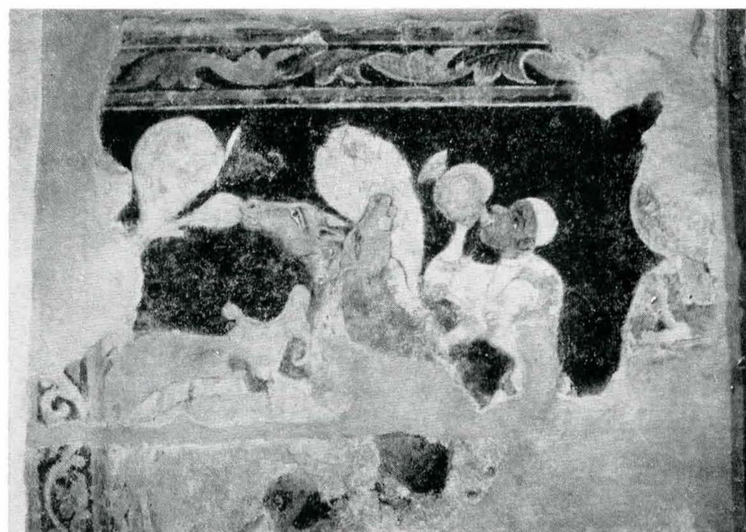


Fig. 4. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale din colateralul nordic: *Închinarea magilor,* detaliu (slujitorul magilor şi caii).

siderată ca un reper semnificativ pentru capacitatea de absorbţie tematică a picturii medievale transilvănene.

Ajungînd la ultima travee, cea răsăriteană, în continuarea registrului de pictură ne întîmpină două compoziţii distincte cuprinse în cadrul chenarului larg dar separate între ele printr-o bandă vişinie. Panoul din stînga este rezervat reprezentării a trei figuri: apostolul Bartolomeu ducînd pe umărul drept propria piele de care a fost jupuit, iar în mîna stîngă cuţitul care a fost instrumentul martiriului, urmează sfînta Ecaterina din Alexandria, cu o coroană pe cap şi cu o mică roată în mîna stîngă, apoi sfînta Barbara avînd ca atribut un turn. Dacă apariţia celor două sfinte nu pune probleme deosebite, ele fiind curent întîlnite în iconografia monumentelor medievale din întreaga Europă şi, de asemenea, din Transilvania[18], prezenţa sfîntului Bartolomeu în chip de ecorşeu ridică mai multe întrebări. Anterior restaurării picturilor de la Mediaş, singura imagine similară cunoscută în Transilvania era aceea din biserica ortodoxă din Densuş, dar acolo zugravul, evident nefamiliarizat cu tema, a indicat în mod eronat numele apostolului martir: Toma[19]. Pentru imaginea de la Densuş, datată odată cu întregul ansamblu mural al monumentului în 1443, singura referinţă mai apropiată era aceea de la Čerin, în Slovacia, în cadrul unor picturi datînd de la mijlocul secolului al XV-lea[20]. Descoperirea reprezentării lui Bartolomeu ca ecroşeu la Mediaş schimbă datele sistemului de referinţă şi credem nu a greşit considerînd că frecvenţa ei a fost destul de mare în Transilvania medievală de vreme ce a fost posibilă preluarea şi în iconografia unei biserici ortodoxe, respectiv la Densuş.

Ultima imagine din suita care decorează peretele navei laterale a bisericii ev. din Mediaş este *Isus pe cruce* temă de largă circulaţie în iconografia medievală transilvăneană[21]. Varianta adoptată aici este dintre cele mai simple: crucifixul este încadrat de Maria şi de Ion Evanghelistul a cărui figură a fost redată conform unui tip deosebit de răspîndit, cu

[17] La biserica ref. din Sic (jud. Cluj), Sf. Ludovic este reprezentat în picioare pe unul din stîlpii colateralului sudic (ultimul sfert al secolului al XIV-lea); tot în picioare, împreună cu sfinţii regi ai Ungariei, apare la biserica ev. din Mălîncrav (jud. Sibiu, sfîrşitul sec. XIV), la celelalte monumente fiind înfăţişat stînd pe tron, cu sceptru cu floare de crin: biserica ref. din Sîntana de Mureş (jud. Mureş, sfîrşit sec. XIV), biserica ortodoxă din Bistriţa (sfîrşit sec. XIV), biserica ref. din Săncraiu de Mureş (jud. Mureş, mijloc sec. XV; monument demolat).

[18] Figura Sfintei Barbara apare la biserica din Mălîncrav (sec. XV). şi la bisericile din Mugeni, Cluj, Suşeni, Braşov (sec. XV). Figura Sfintei Ecaterina apare în sec. XIV la bisericile din Drăuşeni (ciclu legendar), Strei şi Mălîncrav, iar în sec XV la bisericile din Nemşa, Cluj, Suşeni, Sîncraiu de Mureş, de asemenea la Sighet şi Floreşti (cicluri legendare) (V. Drăguţ, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania,* în „Pagini de veche artă românească", II, Bucureşti, 1972, p. 63, 65). Ca mod de reprezentare, figurile de sfinte de la Mediaş se aseamănă mai ales cu cele din biserica rom. cat. Sf. Mihail din Cluj.

De observat că sub panoul cu cei trei sfinţi se află o cruce de consacrare, o alta fiind situată sub *Închinarea magilor.* Aceste cruci se află pe un strat mai vechi de tencuială, fiind suprapuse pe stratul de pictură în discuţie.

[19] V. Drăguţ, *Pictura murală medievală din Transilvania,* Bucureşti, 1970, p. 51.

[20] Pictată în partea sudică a peretelui răsăritean al navei, lîngă arcul de triumf, figura apostolului Bartolomeu din biserica sf. Martin din Čerin aparţine unui strat databil în cel de-al doilea sfert al secolului al XV-lea, către 1450.

[21] Subliniem faptul că această temă iconografică le domină ca frecvenţă pe toate celelalte, în Transilvania fiind prezentă în nu mai puţin de douăzeci şi nouă de ornamente (cf. Vasile Drăguţ, *Iconografia pictulor murale gotice din Transilvania,* în „Pagini de veche artă românească", II, Bucureşti, 1972, p. 72—73).

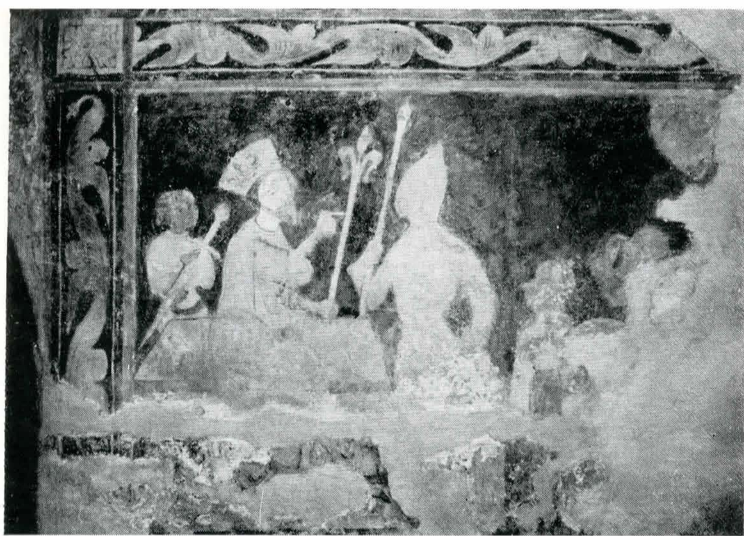


Fig. 5. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale din colateralul nordic: *Regele Ludovic cel Sfînt în fața unui grup de nevoiași.*

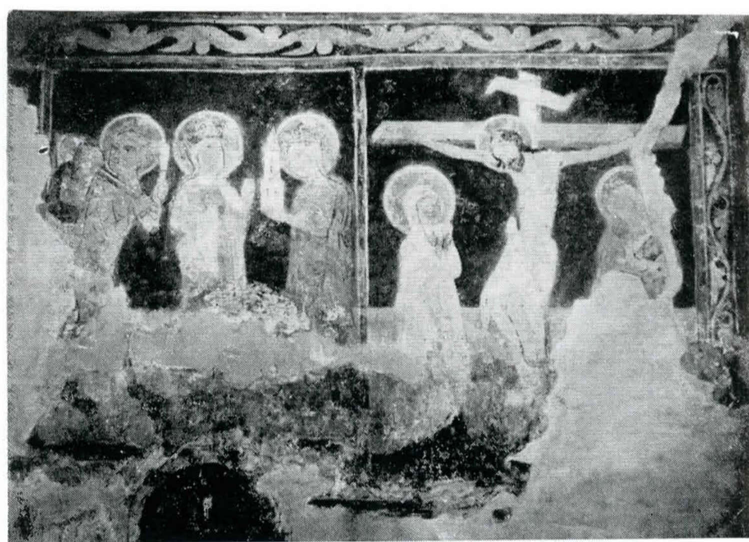


Fig. 6. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale din colateralul nordic: *Apostolul Bartolomeu, sfintele Ecaterina din Alexandria și Barbara, Răstignirea.*

capul înclinat spre mîna dreaptă avînd în mîna stîngă o carte[22]. Totul se decupează pe fondul neutru de negru pentru cer și roșu cărămiziu pentru pămînt.

Revenind asupra întregului ansamblu de picturi murale care decorează peretele navei nordice a bisericii evanghelice Sf. Margareta din Mediaș, este locul să reținem mai multe observații de ordin general. Executate anterior transformărilor aduse arhitecturii monumentului, transformări care le-au distrus parțial prin adăugarea pilaștrilor fasciculați, aceste picturi vădesc un anume conservatorism față de tradiția stilului gotic liniar-narativ caracteristic cu deosebire primei jumătăți a secolului al XIV-lea. Tratarea este prevalent grafică, figurile fiind decupate prin contururi puternice pe fondul plat și neutru, excepție făcînd un mic sector din scena *Închinării magilor,* acolo unde se încearcă, cu evidentă stîngăcie, sugerarea unui peisaj muntos. În același timp, sînt de remarcat timidele împrumuturi din pictura italiană, mai sesizante la chenare (ornamentica de tip cosmatesc în primul rînd), dar și la aureole, suprafața lor fiind astfel decorată, încît să imite o tratare în relief.

Mai semnificativ decît contaminarea din pictura italiană, este, însă, aportul stilistic al goticului de curte care se manifestă atît în tipologia unor personaje, cît și în preocuparea pentru o anume eleganță a atitudinilor. Pentru tipologie sînt de menționat figura cu barbă bifurcată a lui Isus Hristos din scena *Necredința lui Toma,* și, mai ales, figurile sfintelor Ecaterina și Barbara. Preferința pentru maxilarul lat (Ecaterina) sau caligrafierea rotundă și molatecă a figurii în spiritul așa-ziselor „madone frumoase" (Barbara) sînt indicii pentru o poziție cronologică avansată în timp, în orice caz după anul 1400.

Oprindu-ne deocamdată aici cu observațiile de ordin general, e timpul să vedem și picturile care decorează peretele nordic, al navei centrale. Din cele cinci travee care există între turnul clopotniței din colțul de nord-vest și corul bisericii, numai prima a pierdut aproape în totalitate decorația originară, resturile păstrate către extremitatea sa răsăriteană avînd doar valoarea de martor al picturilor dispărute. Traveele următoare prezintă o compoziție murală gîndită unitar: intradosurile arcadelor sînt acoperite cu mici scene religioase, arhivoltele sînt subliniate cu două benzi ornamentale, triunghiurile formate între arcade au fost acoperite cu mici scene, iar deasupra arcadelor se desfășoară un registru continuu decorat cu scene de dimensiuni mai ample. Între acest registru și micile scene, care completează spațiile dintre arcade, a fost rezervată o fîșie de lățimea unui chenar ornamental pe care se află o inscripție pictată cu minuscule gotice, inscripție care, în mod norocos, oferă cheia cronologică a întregului ansamblu de pictură din monumentul medieșan. Din nefericire, asemenea picturilor din colateralul nordic, și picturile din nava centrală au avut de suferit din cauza modificărilor aduse arhitecturii monumentului din ultimele decenii ale secolului al XV-lea. În dorința de a urma exemplul bisericii Sf. Maria din Sibiu, s-a inițiat transformarea vechii structuri bazilicale într-o hală, în care scop colateralul sudic a fost ridicat la înălțimea navei centrale, întregul spațiu fiind acoperit cu bolți în rețea[23]. Pentru susținerea noilor bolți, între arcadele deschise către colateralul nordic, au fost adosați pilaștrii, fapt care a antrenat distrugerea picturilor murale din zonele respective.

Urmărind, de la stînga la dreapta, desfășurarea scenelor din registrul superior începem prin a consemna o imagine păstrată numai parțial, mai mult de jumătate fiind degradată din cauza pilastrului adosat. Se poate identifica un personaj cu costum de cavaler îngenuncheat și ciomăgit cu bîte noduroase de doi călăi cu chip grotesc. Gama cromatică este bogată: personajul martirizat poartă ciorapi roșii, tunică cu poale scurte de culoare alb-roșcată prinsă într-o centură lată bătută cu ținte, primul călău are tunică ocru-cenușiu, cel de-al doilea are tunică cenușiu închis, care aproape se confundă cu fondul ultramarin, virat spre negru, al cerului; pămîntul este sugerat prin tonuri murdare de brunuri roșcate. Desenul, destul de egal, este realizat cu brun-roșcat, caracterul plastic al imaginii fiind prevalent grafic. Dată fiind starea de degradare, identificarea scenei este îndoielnică, to-

[22] În Transilvania, o reprezentare foarte asemănătoare se găsește în biserica romano-catolică din Vlaha (jud. Cluj), în cadrul unor picturi datate în ultimul sfert al sec. XIV (cf. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române,* I. București, 1959, p. 410—412).

[23] În legătură cu aceste transformări, V. Vătășianu, *op. cit.,* p. 530—531; Eugenia Greceanu, *op. cit.,* p. 33—34. Un nou studiu privind evoluția bisericii Sf. Margareta din Mediaș este pregătit de arhitectul Hermann Fabini, autorul proiectelor de restaurare a monumentului.

Fig. 7. Mediaș, biserica evanghelică Sf. Margareta; detaliu din fig 6.



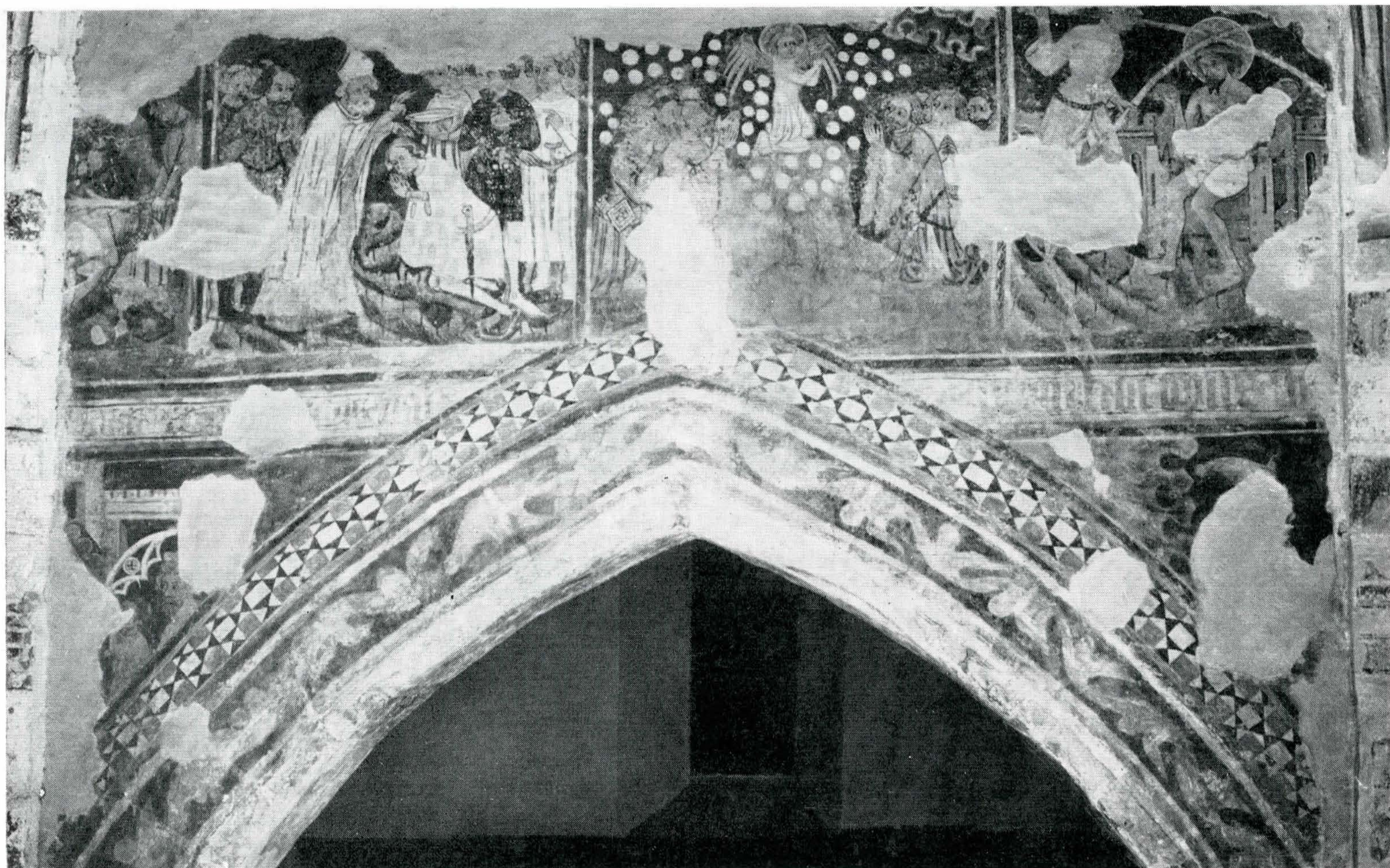


Fig. 8. Biserica evanghelică Sf Margareta; picturi murale din nava centrală: *Scenă de martiriu, Sf. Nicolae botezînd pe cei trei strategi, Căderea manei, Încoronarea cu spini.*

tuşi pare probabil să fie vorba despre martiriul sfîntului Vitalis, care a fost ucis cu lovituri de măciucă[24].

Destul de bine conservată, scena următoare reprezintă pe Sf. Nicolae episcop botezînd pe cei trei strategi. Compoziţia se decupează pe fondul cerului ultramarin, aproape negru, care coboară pînă ceva mai jos de mijlocul înălţimii, terenul este agitat, cu stînci foarte larg (pentru a nu spune inabil) tratate, în tonuri de ocru şi roşcat. Sfîntul Nicolae are, conform indicaţiilor iconografice, o figură de bătrîn bonom, cu barba albă, scurtă şi rotunjită, cu zulufi albi. Pe cap poartă mitră episcopală de tip catolic şi este înveşmîntat într-o amplă casulă alb-roşietică, căptuşită cu roşu. În faţa sa este îngenuncheat un tînăr imberb, cu polete blonde, buclate; poartă tunică albă, cu mîneci largi şi ornamente roşii, care sugerează o ţesătură orientală de mătase, pantaloni albi colanţi şi ghete negre. Mijlocul este încins cu o centură căzută pe şold, în partea stîngă fiind agăţat un stilet. Sfîntul Nicolae îi atinge creştetul cu mîna stîngă, iar cu dreapta face gestul binecuvîntării catolice către un mic vas cu agheasmă pe care i-l prezintă un diacon în veşminte albe. În spatele tînărului îngenuncheat îşi aşteaptă rîndul ceilalţi doi strategi. Amîndoi au plete blonde ondulate şi barbă tunsă scurt, dar primul poartă tunică roşie şi pantaloni albi, iar cel de-al doilea o tunică lungă cu falduri bogate. Sînt încinşi cu centuri late, căzute pe şold şi sînt înarmaţi cu stilete agăţate pe centură în faţa coapsei stîngi. În spatele lor asistă la ceremonie un grup de personaje ale căror figuri au fost indicate sumar. Un alt grup de asistenţi se află în spatele sfîntului Nicolae, dar vizibile sînt numai primele două personaje, celelalte, printre care şi o femeie, fiind sugerate prin perspectiva corală a creştetelor. Destul de abil organizată ca dispoziţie a maselor compoziţionale, cu o vădită preocupare pentru gradarea gesturilor, întreaga scenă este clar dominată de figura sfîntului Nicolae, a cărui apariţie în pictura gotică transilvăneană pare să aibă un semnificativ tîlc istoric. Prima ştire privind cultul său în mediul catolic din Transilvania datează din 1345 cînd regele Ludovic de Anjou acorda saşilor sighişoreni o scutire de impozite ca ajutor pentru edificarea bisericii Sf. Nicolae[25]. Ulterior, dar tot în secolul al XIV-lea, scene din legenda sa au fost introduse în ansamblurile murale de la biserica Sf. Bartolomeu din Braşov (*Salvarea corăbiei* şi *Vindecarea copilului*), la biserica ref. din Sic (*Salvarea corăbiei*, figură izolată), la biserica ref. din Tileagd (figură izolată, scene diverse acoperite cu var[26]). În secolul al XV-lea reprezentarea figurii izolate sau a unor scene din legendă se semnalează la Sebeş, la Sighet şi la Viştea, iar statuia sfîntului apare la corul bisericii din Sebeş, la turnul-clopotniţă al bisericii din Bistriţa şi — către 1500 — la casa parohială ev. din acelaşi oraş[27]. Această neobişnuită frecvenţă în iconografia unor biserici, pe atunci catolice, poate fi explicată numai prin autoritatea tradiţiilor ortodoxe transmise prin mediul românesc al Transilvaniei şi, probabil, prin legăturile directe cu sudul Italiei, legături favorizate de dinastia angevină, mai ales în timpul domniei lui Ludovic. Se ştie că acest ambiţios monarh, care rîvnea la dominaţia întregului spaţiu italo-balcanic, a organizat cîteva campanii militare în sudul Italiei, cu participarea hotărîtoare a contigentelor recrutate din Transilvania. Cu prilejul acestor campanii, în anii 1347—1350 oraşul Bari, în a cărui catedrală se păstrează relicvele sfîntului Nicolae, s-a aflat sub stăpînirea efectivă a armatelor transilvănene şi pare că în legătură cu aceste evenimente cultul său a cunoscut o subită înflorire în aceste părţi[28]. Oricum, nu este lipsit de utilitate să subliniem prezenţa figurii şi a legendei sfîntului Nicolae în iconografia din Transilvania (ortodoxă şi catolică, deopotrivă), din Moldova şi Ţara Românească, constituind, deci, factor comun pentru spiritualitatea me-

[24] De fapt, mai mulţi sfinţi au fost ucişi cu lovituri de măciucă, dar pentru identificarea propusă avem în vedere şi costumul personajului. (Gerd Heinz-Mohr, *Lexykon der Symbole*, Düsseldorf, 1971, p. 151).

[25] Este vorba despre biserica, actualmente evanghelică, „din Deal". (cf. *Chronicon Fuchsio — Lupino Oltardinum* apud Friedrich Müller, *Archäologische Skizzen aus Schäsburg*, în „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde", II, 1857, p. 412).

[26] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 410, 412; V. Drăguţ, *Iconografia . . .*, p. 78—79).

[27] V. Drăguţ, *Idem;* pentru statuia de la Bistriţa, cf. Gh. Arion, *Sculptura gotică din Transilvania*, Cluj, 1974, p. 113.

[28] O prezentare mai detaliată a campaniilor angevine în sudul Italiei, la V. Drăguţ, *Din nou despre picturile bisericii din Strei*, în „Buletinul Monumentelor Istorice", 1973, nr. 2, p. 25—26, nota 38.

dievală românească și a naționalităților stabilite în spațiul intracarpatic.

Următoarea imagine a registrului de picturi reprezintă *Căderea manei*. Pe vîrful unui munte situat chiar în centrul compoziției, un înger îngenuncheat, cu aripile larg desfășurate, face să cadă din cer cocoloașele de mană, sub binecuvîntarea mîinii lui Dumnezeu care iese dintr-un nor stilizat, potrivit modei goticului, de curte, asemenea unor falduri. De o parte și de alta sînt îngenuncheate două grupuri de personaje coafate și îmbrăcate în costume caracteristice anilor 1400, cu tunici croite pe corp, dar cu poale ample și mîneci largi (eventual bordate cu blană) cu centuri căzute pe șold. Pletele scurte și ondulate sînt pieptănate cu cărare pe mijlocul capului așa cum au unele personaje din pictura bisericii unitariene din Dîrjiu, pictură datată 1419. Mijloacele plastice sînt, în general, cele enunțate la scenele anterior prezentate: principalul factor de expresie este desenul, compoziția se realizează din distribuția volumelor și petelor de culoare care se detașează pe fondul sumbru de ultramarin. Este evident că imaginea de la Mediaș nu ilustrează binecunoscutul episod al *Căderii manei* din legenda lui Moise. Ne aflăm în fața unei invocări directe, poate chiar a unui tablou votiv, pe care patriciatul săsesc din Mediaș a adresat-o divinității, spre statornică prosperitate. Episodul biblic a devenit un simplu pretext pentru rugăciunea colectivă a puternicilor de atunci ai orașului, vestmintele bogate și atitudinea convențională, declarativă, de pietate fiind, în acest sens, concludente.

În continuare a fost pictată *Încoronarea cu spini*. Scena se desfășoară, fapt neobișnuit pentru pictura medievală transilvăneană, pe un fundal de arhitectură, un zid de cetate cu creneluri, iar terenul din prim plan are o configurație agitată, asemenea unui peisaj stîncos. Cîmpul central al imaginii este ocupat de tronul pe care se află așezat Isus cu trupul gol înfășurat la mijloc de o eșarfă albă. Coroana de spini îi este îndesată pe cap de doi călăi cu ajutorul unor bețe dispuse cruciș. Călăul din dreapta a dispărut odată cu adosarea unui pilastru, cel din stînga, distrus și el parțial este notabil pentru figura caricaturizată. Frecvent în arta medievală, procedeul tratării caricaturale a figurilor de călăi se regăsește la mai multe monumente transilvănene, cu totul remarcabil fiind călăul cu profil porcin care apare în scena de martiriu a Sf. Ecaterina la biserica evanghelică din Drăușeni[29].

Prima imagine din traveea următoare este *Martiriul celor zece mii*. De un puternic efect grafic, compoziția înfățișează un grup de arbori curățați de frunze, ale căror crăci, ascuțite ca niște țepe străpung trupurile celor martirizați. În cazul acestei imagini procedeul decupării figurilor pe fondul întunecos, ultramarin, contribuie la accentuarea calității dramatice proprie semnificației conținute. Destul de rară în iconografia medievală din Transilvania, reprezentarea acestei scene de martiriu era cunoscută, pînă de curînd, prin două mici fragmente de pictură murală conservate la biserica ev. din Teaca (ultimul sfert al secolului al XIV-lea) și la biserica unitariană din Dîrjiu (1419), de asemenea printr-un panou de altar, provenind de la biserica ev. din Proștea Mare (azi Tîrnava), păstrat în prezent la Muzeul Brukenthal din Sibiu (cca 1500)[30]. O altă reprezentare, foarte degradată a fost descoperită cu cîțiva ani înainte, pe peretele nordic al corului bisericii din Boian (jud. Sibiu), pictură databilă în primul sfert al secolului al XVI-lea[31]. Așadar, la Mediaș ne aflăm în fața primului exemplar transilvănean, relativ bine

[29] V. Drăguț, *Însemnări despre pictura murală a bisericii fortificate din Drăușeni*, în „Studii și cercetări de istoria artei“, 1962, p. 180—188.

[30] V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 782—783.

[31] Nepublicate pînă în prezent, picturile de la Boian au următoarea distribuție: în partea superioară a peretelui se află *Martiriul celor zece mii* (fond verde acid și galben, copaci verzui cu puternice contururi negre, trupuri albe cu tente roz), în registrul inferior o reprezentare a Ecclesiei cu cele trei virtuți teologale, imagine proiectată pe un bogat fond arhitectonic. Se mai vede și un sfînt cu baston (Iacob?) care citește dintr-o carte. Foarte degradate — tehnica fiind „al secco“ — picturile de la Boian acuză caractere stilistice proprii Renașterii germane și pot fi datate în preajma anului 1520.

Fig. 9. Biserica evanghelică Sf. Margareta; *Sf. Nicolae botezînd pe cei trei strategi* (detaliu din fig. 8).



păstrat, de reprezentare a *Martiriului celor zece mii* în pictura murală. Dincolo de remarcabila realizare artistică — ne aflăm, neîndoielnic, în fața uneia dintre cele mai izbutite opere de pictură gotică din țara noastră — este necesar să observăm că varianta iconografică adoptată depășește cadrul unei reprezentări ilustrative, recurgînd la valențe pregnant simbolice. Într-adevăr, în chiar centrul imaginii se află, în rîndul martirilor, figura comandantului Achatius, nud dar cu mitră episcopală pe cap, cu brațele larg desfăcute ca într-o răstignire. În această variantă, reprezentarea *Martiriului celor zece mii* este contaminată cu temele *Arborele vieții* și *Crucea vie,* constituind o apologie a bisericii și a purității credinței. Exaltată la începutul secolului al XV-lea, în cadrul acțiunilor bisericilor catolice și a împăratului Sigismund de Luxemburg pentru stăvilirea acțiunilor reformiste, această imagine va evolua spre asocierea cu motivul iconografic al *Răstignirii,* așa cum s-a întîmplat în compoziția ce decorează altarul din Proștea Mare[32].

Următoarea imagine care decorează peretele nordic al navei bisericii din Mediaș are un caracter de excepție în organizarea de ansamblu a compoziției murale prin amploarea care i s-a dat. Desfășurat pe două registre, ocupînd adică și spațiul triunghiului dintre două arcade, avînd în lărgime echivalentul a trei imagini obișnuite, se află aici *Arborele lui Ieseu.* Din nefericire, prin adosarea pilastrului gotic, a fost distrusă tocmai zona centrală a lucrării, aceea care ilustra în mod nemijlocit ascendența genealogică a lui Isus Hristos. S-a păstrat însă arborescența ramurilor de acant, în ale căror frunze, asemenea unor cupe, sînt înscrise busturile de profeți cu filactere în mîini.

Necunoscut pînă acum în iconografia Transilvaniei, *Arborele lui Ieseu* de la Mediaș solicită o stăruitoare atenție în cadrul studiilor de artă medievală din țara noastră. Se știe că această temă iconografică, de veche tradiție bizantină, s-a numărat printre temele preferate de pictorii muraliști din Moldova, autori ai vestitelor picturi exterioare din secolul al XVI-lea. La Probota, la Humor, la Moldovița, la Voroneț, la Sucevița, *Arborele lui Ieseu* ocupă un loc de cinste pe fațada sudică sau pe aceea nordică, amploarea acestor reprezentări fiind fără egal în întreaga artă medievală europeană. Descoperirea de la Mediaș constituie cea mai monumentală reprezentare a *Arborelui lui Ieseu* realizată în cadrul picturii de stil gotic, poziție de vîrf care obligă, firește, la căutarea unor explicații.

Este important de reținut faptul că în țările occidentale pe măsura dezvoltării cultului Mariei, începînd din secolul al XII-lea s-a produs și o modificare a semnificației *Arborelui lui Ieseu.* În virtutea formulei „Virgo Jesse floruit, Virgo Deum genuit", *Arborele lui Ieseu* a devenit un simbol al purității fecioarei, ilustrînd în mod preferențial ideea „imaculatei concepții" care avea să triumfe, datorită franciscanilor, în secolele XV—XVI[33]. Ca urmare, în aceste secole, au fost realizate numeroase reprezentări ale *Arborelui lui Ieseu,* pictate sau sculptate în lemn, reliefuri cu acest subiect decorînd predele de altare, strane din coruri și — ceea ce este mai notabil — grinzile superioare ale caselor[34]. În legătură cu toate acestea, se pune o dată mai mult problema semnificației picturilor exterioare din Moldova secolului al XVI-lea în cadrul cărora *Arborele lui Ieseu* ocupă un loc atît de important[35].



Fig. 10. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale din nava centrală: *Martiriul celor zece mii, Arborele lui Ieseu* (fragment).

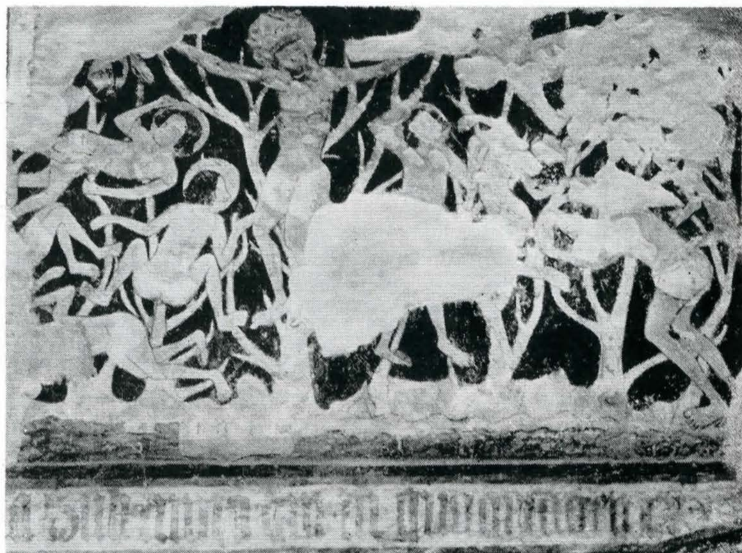


Fig. 11. Biserica evanghelică Sf. Margareta; *Martiriul celor zece mii* (detaliu din fig. 10).



Fig. 12. Biserica evanghelică Sf. Margareta; *Arborele lui Ieseu.*

Înainte de a încheia prezentarea imaginii în discuție mai trebuie remarcată tipologia figurilor de profeți, cu obraz prelung și barbă bifurcată care trădează reminiscențele goticului internațional de curte, stil ale cărui principale manifestări din Transilvania se află în bisericile evanghelice din Mălîncrav și din Nemșa[36]. Surprinzătoare la prima vedere, dar de înțeles în spiritul Renașterii care se insinua în arta Transilvaniei din secolul al XV-lea, este reprezentarea unui pro-

[32] Într-adevăr, la altarul din Proștea Mare, în centrul imaginii cu *Martiriul celor zece mii,* figura lui Achatius este înlocuită de reprezentarea lui Isus pe cruce.

[33] L. Réau *Iconographie de l'art chrétien,* II, Paris, 1957, p. 135, p. 78—79.

[34] Idem, p. 137.

[35] Comentînd semnificația *Arborelui lui Ieseu* în pictura exterioară din Moldova, Sorin Ulea consideră că această temă constituie o glorificare apoteotică a lui Isus Hristos. (S. Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești,* I, în „Studii și cercetări de istoria artei", X, 1963, nr. 1, p. 88). Așa cum am arătat și cu alte prilejuri, o importantă latură a programului picturilor exterioare a fost combaterea tezelor reformiste care contestau deopotrivă cultul Maicii Domnului, al sfinților și al imaginilor în general (V. Drăguț, *Pictura murală din Țara Românească și Moldova și raporturile sale cu pictura Europei de sud-est în cursul secolului al XVI-lea,* în „B.M.I.", 1970, n. 4, p. 30; idem, *Humor,* București, 1973, p. 30—31; 39—40). Știind că exaltarea progresivă a cultului Mariei este caracteristică în evul mediu, nu numai pentru iconografia occidentală, ci și pentru aceea din Orientul ortodox, decurge cu necesitate că, în pictura exterioară din Moldova, reprezentarea *Arborelui lui Ieseu* se alătură, ca semnificație, *Imnului Acatist* și *Legendei Sf. Nicolae,* fiind deci un instrument al luptei antireformiste.



Fig. 13. Biserica evanghelică Sf. Margareta; *Arborele lui Ieseu* (detaliu).



Fig. 14. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale din nava centrală: *Arborele lui Ieseu* (fragment), *Rugăciunea din grădină, Prinderea lui Isus.*



Fig. 15. Biserica evanghelică Sf. Margareta; *Rugăciunea din grădină* (detaliu din fig. 14).

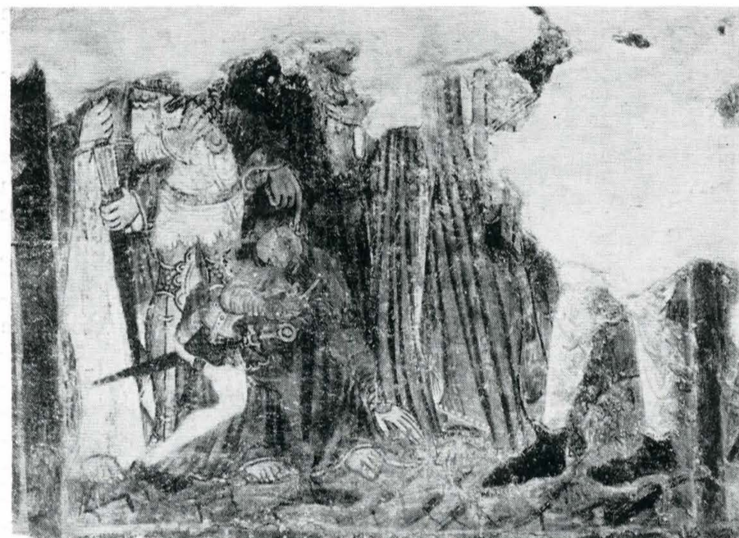


Fig. 16. Biserica evanghelică Sf. Margareta; *Prinderea lui Isus* — episodul tăierii urechii lui Malchus (detaliu din fig. 14).

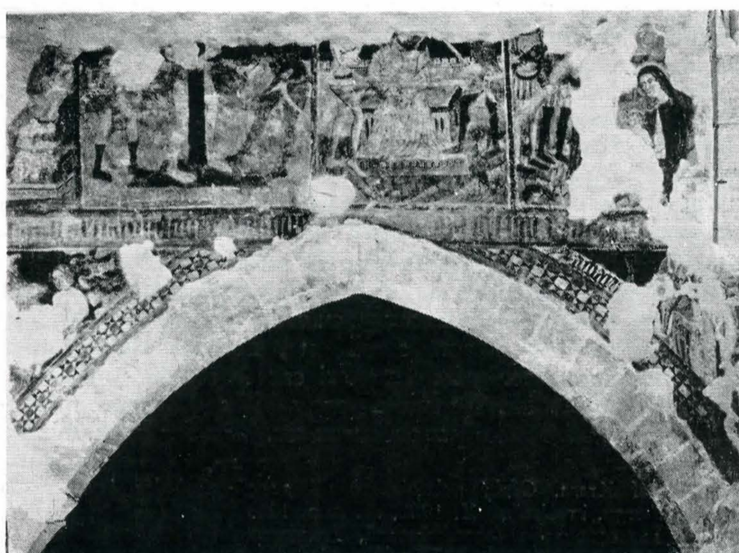


Fig. 17. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale din nava centrală: *Judecata lui Isus, Biciuirea la stîlp, Încoronarea cu spini, Purtarea crucii* (fragment), *Închinarea magilor* (fragment).



Fig. 18. Biserica evanghelică Sf. Margareta; fragmente de picturi murale din nava centrală: *Purtarea crucii, Închinarea magilor.*

fet coafat cu o tocă, de un tip aflat la mare modă în primele decenii ale secolului[37].

În continuare, iconografia registrului de pictură, atît de diversă pînă aici, dobîndeşte coerenţă, urmărind mai multe momente din ciclul *patimilor*.

Prima scenă din această suită este *Rugăciunea din grădină.* Deşi retezată în partea superioară, imaginea permite o lectură integrală şi se impune atenţiei prin certe calităţi compoziţionale şi cromatice. Îmbrăcat într-o lungă mantie mohorîtă, Isus se roagă în mijlocul unui peisaj stîncos sumar indicat, cu pomişori desenaţi convenţional, dar decorativ. În partea stîngă, cei trei apostoli adormiţi alcătuiesc un grup colorat: Petru are mantie roşie, Ioan mantie verde acid, iar Iacob ocru-galben cu desen roşcat. Figurile sînt bine diferenţiate atît prin tipologia prescrisă de canoane, cît şi prin atitudinile variate ale stării de somn. În fundal, grădina este mărginită de un gard de nuiele împletite pe ţăruşi, dincolo

---

[36] Vasile Drăguţ, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria artă plastică, nr. 1, p. 79—93; V. Drăguţ, *Date noi cu privire la picturile murale din Transilvania*; în „SCIA", 1972, nr. 1, p. 116—119.

[37] De altfel utilizarea costumelor de epocă se poate observa, în pictura murală din Transilvania, încă din ultimul sfert al secolului al XIV-lea, de exemplu, la Sînpetru, la Bistriţa, la Mălîncrav.

de care se văd apropiindu-se ostașii trimiși să-l aresteze pe Isus. Observînd mobilitatea compozițională, mai evidentă aici decît în alte scene, mai trebuie menționată încercarea de modelare cromatică a formelor, mantia lui Isus fiind, din acest punct de vedere, un prețios exemplu. S-ar părea că meșterul anonim a avut la îndemînă un model inspirat îndeaproape de miniatura cu același subiect din codicele realizat la curtea din Praga a regelui Vaclav al IV-lea (codice cunoscut sub numele de Wilehalm[38]).

Următorul moment din ciclul mural este *Prinderea lui Isus*[39]. Grav deteriorată, partea superioară este complet distrusă, scena se citește cu ușurință iar episodul lui Malchus este deosebit de expresiv. În stînga se recunoaște apostolul Petru care bagă sabia în teacă, în fața sa se află un ostaș în armură, cu sabia ridicată, care pare să fi intervenit în legătură cu cele întîmplate; în primul plan aproape îngenuncheat, a fost înfățișat Malchus cu capul răsucit parcă de durere, în timp ce urechia stîngă îi este reașezată prin gestul tămăduitor al lui Isus. Malchus poartă un caracteristic costum de epocă: tunică roșie scurtă cu mîneci scurte, pantalonii cu un crac roșu și celălalt alb, centură, borsetă, stilet și spadă, ghete negre. Alături de siluetele lui Isus și Iuda— situate în centrul compozițional, se mai deslușesc și alte siluete de personaje care întregeau scena.

Distrusă aproape integral, datorită pilastrului adosat, scena următoare reprezintă cu certitudine una dintre „judecățile" lui Isus, fără să se poată preciza care anume — la Ana, la Caiafa sau la Pilat[40].

Mai departe, a fost reprezentată *Biciuirea la stîlp*. Rău conservată cu partea superioară distrusă, imaginea îl înfățișează pe Isus, nud, legat de stîlp și biciuit de doi călăi. Stîngaci compusă, desenată simplist și slab executată din punct de vedere tehnic din care cauză culorile s-au șters dobîndind un aspect prăfos, această scenă este, negreșit, opera unuia dintre ajutoarele echipei de meșteri care a realizat ansamblul mural de la Mediaș. Aceluiași pare să i se datoreze și *Încoronarea cu spini* din panoul următor. Pe fondul unui zid crenelat, așezat pe un tron monumental, Isus îndură supliciul din partea a doi călăi care îi îndeasă mărăcini pe cap. Zona superioară a compoziției este distrusă, dar reconstituirea nu întîmpină nici o dificultate. Reținem aici, ca și în alte scene, atenta redare a costumelor de epocă purtate de călăi — tunici scurte, pantaloni colanți, ghete cu vîrf prelung — elemente caracteristice pentru recunoașterea monumentului istoric în care au fost executate picturile, atît prin formele definitorii cît, mai ales, prin spiritul laicizant care a favorizat înregistrarea lor fidelă de către artist.

Ultimul panou, grav deteriorat, cuprindea *Purtarea crucii*, compoziție identificabilă prin extremitatea inferioară a crucii dispusă în diagonală și susținută de un personaj. Se mai disting cîteva siluete de ostași și un fragment din mantia lui Isus. Mai important este faptul că această scenă suprapunea o altă imagine, distrusă și ea în cea mai mare parte, din care se mai păstrează doar grupul Mariei cu pruncul așezat pe genunchi. Identificarea scenei este ipotetică, ar putea fi vorba despre un fragment din *Închinarea magilor*. Mai clare sînt detaliile de ordin stilistic care concură la datarea acestei scene în ultimul sfert al secolului al XIV-lea, cu probabilitate în deceniul 1380—1390. Avem în vedere în primul rînd figura Mariei, cu ochii în amandă, cu profilul prelung și puternic, cu pletele atent caligrafiate și aureola striată, conform unui model larg răspîndit în pictura nord-italiană în cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Este epoca în care, atrași de bunăvoința Angevinilor de ramură italiană, aflați pe tronul Ungariei, numeroși meșteri veniți de la sudul Alpilor găseau de lucru în Transilvania, lăsînd în urma lor ansambluri de pictură ca cele de la Sîntana de Mureș, Sic, Sînpetru, operă de vîrf fiind aceea, din nefericire pierdută, pe care o realizase, în catedrala din Oradea, Niccolo di Tomaso[41]. La știrile de pînă acum privind influența picturii italiene în Transilvania medievală, fragmentul de la Mediaș se adaugă ca un reper prețios, dar, în același timp, el contribuie la nuanțarea istoricului bisericii Sf. Margareta despre care se poate acum afirma că, într-o primă formă de arhitectură gotică, exista încă înainte de sfîrșitul secolului al XIV-lea.

---

[38] Josef Krasa, *Český rukopis moralií papeže Rehořez knihovny o Herzogenburgu*, in *Umění*, X, 1962, nr. 2, p. 181.

[39] În iconografia transilvăneană, *Prinderea lui Isus*, combinată cu *Rugăciunea din grădină*, se regăsește doar la Mălîncrav.

[40] În stînga pilastrului se descifrează silueta lui Isus în picioare, iar în dreapta pilastrului se vede un tron.

[41] Cu privire la aceste monumente și la altele, V. Vătășianu, *op. cit.*; p. 411; 410—411, 412; 419—420; 426—427, de asemenea Denes Radocsay, *A magyarország kozepkori falkepei*, Budapesta, 1954, p. 54—55, 114, 173, 188, 214—215.

Fig. 19. Biserica Sf. Margareta, picturi murale pe intradosul arcadei a doua nordice: *Încoronarea Mariei.*



Fig. 20. Biserica Sf. Margareta; picturi murale pe intradosul arcadei a doua nordice: *grup de apostoli.*



Părăsind registrul principal al picturilor, urmează să trecem în revistă fragmentele păstrate în zonele triunghiulare aflate între arhivoltele arcadelor și brîul median cu inscripție. În prima secțiune se află un fragment care cuprinde o figură de bărbat, coafat cu tocă, și un copil într-un cadru arhitectonic cu traforuri gotice. Cel de-al doilea triunghi pare să fi înfățișat o scenă de martiriu; se mai văd tichia unui personaj care stătea, probabil, pe un tron, și un sfînt cavaler spînzurat. Prin adosarea pilastrului gotic a fost distrusă tocmai partea centrală, deci cea mai importantă a compoziției. Al treilea triunghi face parte, așa cum s-a arătat, din ampla reprezentare a *Arborelui lui Ieseu.* Deși în parte distrusă, scena care decora cel de-al patrulea triunghi poate fi identificată cu ajutorul micilor fragmente păstrate: se disting crucea înclinată, cu picioarele celui răstignit, și Maria Magdalena care încearcă să smulgă un cui, de asemenea, figura lui Iosif din Arimateia și un personaj care cu o funie susține crucea — așa dar a fost aici o *Coborîre de pe cruce.* În ultimul triunghi, inscripția pictată pe un filacter cu minuscule gotice, *Zacharias,* indică numele personajului sfînt, cu barbă prelungită alături de care se mai distinge silueta unui bătrîn.

Toate fragmentele menționate aici au o perfectă continuitate de strat pictural cu scenele registrului principal și este evident că ne aflăm în fața unei decorații realizate într-o singură etapă, în acest sens pledînd și elementele de ordin stilistic întru totul unitare.

Simultan cu decorarea peretului navei centrale au fost decorate și intradosurile arcadelor, o parte din imagini fiind recuperate datorită lucrărilor de restaurare. Pe intradosul primei arcade, în partea stîngă se disting siluetele a doi sfinți. În partea dreaptă a fost pictată o compoziție cu evident conținut eshatologic: zona superioară, pînă la cheia de arc, a fost rezervată lui *Isus în glorie,* cu săbiile în gură și încadrat de simbolurile celor patru evangheliști, conform viziunii apocaliptice a lui Ion din Patmos. La mijloc se află arhanghelul Mihail cu balanță și cu spadă ridicată, iar jos au fost înfățișați apostolii Petru și Pavel, cu atributele caracteristice, cheia și sabia. Întreaga compoziție este legată de ideea *Judecății de apoi* constituind o interpretare în mic și într-un cadru neadecvat a monumentalelor reprezentări rezervate acestei variante iconografice în bisericile secolelor anterioare, cînd locul ei se afla în absidă. Este vorba despre ansamblul constituit de imaginea lui *Isus în glorie* (*Majestas*

Fig. 21. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale pe intradosul arcadei a doua nordice: *grup de apostoli.*





Fig. 22. Biserica evanghelică Sf. Margareta; picturi murale în colateralul nordic: *Ecclesia și virtuțile teologale.*

domini) și de cortegiul celor doisprezece apostoli ce decorează bolta și respectiv pereții absidei bisericilor de la Homorod și Strei[42]. Tot în condițiile unui spațiu nepotrivit a fost realizată și importanta temă iconografică *Încoronarea Mariei,* situată pe intradosul arcadei a doua. Spațiul îngust și foarte lung a impus o dispersare a grupurilor compoziționale, astfel că la prima vedere este greu de stabilit unitatea imaginii. În partea superioară, într-o madorlă susținută de patru îngeri, se află grupul principal: Maria așezată pe un tron este încoronată de Isus. Dedesubt, într-un alt registru, delimitat de un chenar, se află șase apostoli cu atributele caracteristice. De cealaltă parte a arcadei, în imediata vecinătate a grupului Mariei, se află un panou cu patru serafimi, sub care au fost înfățișați ceilalți șase apostoli care întregesc compoziția.

Executate pe o peliculă subțire de tencuială care lasă să se străvadă rosturile fuguite ale pietrelor de construcție, picturile de pe intradosul arcadelor poartă amprenta unei personalități artistice distincte de aceea a meșterilor care au realizat celelalte scene. Deși rămîne îndatorat mijloacelor grafice, folosind un desen simplificat și conture puternice, el recurge cu destulă siguranță la modelajul cromatic, unele falduri avînd o corectă plasticitate. Fondul este albastru marin luminos, aureolele sînt galben-auriu, mantiile sînt divers colorate, accentele fiind date de roșu intens și verdele acid. Dincolo de vioiciunea cromatică, proprie acestor picturi, hotărîtoare rămîne din punct de vedere stilistic tipologia personajelor incisiv marcată de moda tîrzie a goticului internațional de curte, modă ale cărei ecouri răsună cu claritate și în marele ansamblu mural din nava centrală.

Dar, în legătură cu această constatare, devine necesară precizarea datării tuturor picturilor prezentate pînă aici, precum și a raporturilor existente între diferitele părți care compun ansamblul. Pe parcursul prezentării diverselor scene au fost avansate mai multe observații privind fizionomia stilistică a picturilor navei centrale, precumpănitoare fiind pentru picturile navei centrale elementele derivate din goticul interior de curte. Se știe că în spiritul acestui stil, care s-a bucurat de un puternic prestigiu în ambianța franco-germanică a Europei catolice, au fost executate, în preajma anului 1400, picturile murale ce decorează corul și absida bisericii evanghelice din Mălîncrav[43]. Cîțiva ani mai tîrziu au fost realizate picturile bisericii evanghelice din Nemșa,[44] la care se face resimțit procesul de adaptare stilistică la condițiile, la posibilitățile și tradițiile mediului artistic local. Dincolo de reperele oferite de picturile murale de la Dîrjiu (1419) care poartă

[42] Despre semnificația și răspîndirea acestei teme iconografice, V. Drăguț, *Iconografia . . .*, p. 13—17.

[43] V. Drăguț, *Picturile murale ale bisericii evanghelice din Mălîncrav,* în „Studii și cercetări de istoria artei", seria artă plastică, 1967, nr. 1, p. 79—93.

[44] V. Drăguț, *Picturile murale ale bisericii fortificate din Nemșa,* în „Studii și cercetări de istoria artei", seria artă plastică, 1972, nr. 1, p. 116—119.

amprenta meşterului Paul din Ung,[45] dincolo de fragmentele, prea modeste pentru a fi concludente, de la Bistriţa, procesul absorbirii goticului de curte se poate recunoaşte în capela de sud-vest a bisericii sf. Mihail din Cluj[46] ale cărei picturi indică, însă, un moment foarte avansat al acestui proces, prevalente fiind aici prelucrările locale care recurg la experienţele mai noi ale picturii iroleze. Or, picturile de la Cluj fiind databile către 1430, rezultă că lipsea inelul intermediar al fenomenului de integrare a goticului de curte în fondul artistic transilvănean. Odată cu restaurarea picturilor de la Mediaş, a fost regăsit inelul pierdut pentru că într-adevăr, ele reprezintă toate caracteristicile necesare pentru a fi considerate opera unor artişti autohtoni preocupaţi să asimileze expresia plastică a goticului internaţional. Aşa cum s-a remarcat, ei rămîn îndatoraţi tradiţiilor stilului linear narativ, imaginile păstrînd un pregnant caracter grafic, gama cromatică este, în general, restrînsă iar suprafeţele colorate au un aspect plat, foarte rare şi timide fiind încercările de modelaj. De la noul stil au fost preluate doar elementele de recuzită şi de tipologie, dar şi aceste preluări nu au o valoare egală pentru toţi meşterii care au concurat la realizarea marelui ansamblu mural medieşan. Considerînd toate aceste caracteristici, picturile din nava centrală a bisericii Sf. Margareta ar putea fi datate în intervalul 1415—1425, posterior celor de la Nemşa, anterior celor de la Cluj. Această datare bazată pe criterii de ordin stilistic este în mod deplin confirmată de inscripţia pictată pe fîşia dintre registre. Scrisă cu minuscule gotice, parţial degradată[47], ea permite descifrarea următoarelor: hoc opus ... sub anno d(omi)ni m(illesimo) quad rigentesimo x . x .... hoc opus .... adică *această lucrare a fost făcută în anul domnului o mie patrusute douăzeci.* Cu ajutorul acestei inscripţii, deducţiile prezentate mai sus scapă de sub semnul îndoielilor, iar picturile de la Mediaş devin un preţios termen de referinţă pentru rezolvarea problemelor de datare la alte monumente aparţinînd aceleiaşi familii stilistice.

Am lăsat intenţionat în suspensie rezolvarea datării picturilor care decorează colateralul nordic. Judecate prin prisma caracteristicilor de stil, ţinînd seama de predominanţa elementelor proprii linearului-narativ, cea mai potrivită încadrare cronologică ar fi fost 1385-1400, tragerea către 1400 fiind justificată doar de prezenţa —e drept timidă şi sporadică — a unor trăsături aparţinînd goticului de curte[48]. Dar încadrarea de mai sus este contrazisă în mod decisiv — deşi surprinzător — de analiza chenarelor decorative. Atît în colateralul nordic cît şi în nava centrală regăsim aceleaşi chenare, identitatea de factură şi de repertoriu ornamental fiind desăvîrşită: vrejuri cu frunze de acant văzute de profil, desfăşurări stilizate de frunze de acant, care se prelungesc una din alta, sau un motiv geometric de tradiţie cosmatescă[49].

Decurge din această constatare că grupul de pictori care a realizat ansamblul mural de la Mediaş nu era de loc omogen ca viziune şi că, alături de meşterii a căror artă se prevala la experienţele încă moderne ale goticului de curte, au lucrat meşteri rămaşi credincioşi formelor tradiţionale ale stilului liniar narativ. Fără să fie prea frecvente asemenea situaţii se regăsesc în istoria artei, mai ales în mediile provinciale unde nici posibilităţile materiale, nici exigenţele comanditarilor nu excludeau inegalităţile de calitate şi expresie artistică. Pe de altă parte tocmai în mediile provinciale sînt obişnuite fenomenele de remanenţă stilistică şi, să nu uităm, goticul liniar-narativ era foarte aproape de spiritul artei populare, spirit a cărui vigoare s-a hrănit îndelung din respectul pentru tradiţie.

Încercînd să reconstituim compoziţia atelierului căruia i se datorează picturile bisericii Sf. Margareta din Mediaş, ţinînd seama de diferenţele de viziune şi de factură, trebuie să scoatem în evidenţă, în principal, contribuţia a trei meşteri. Cel mai „arhaizat" dintre ei este autorul scenelor din nava laterală de nord, şi tot el, cu probabilitate, a pictat *Biciuirea la stîlp, Încoronarea cu spini* şi degradata *Purtare a crucii.* Un alt meşter a realizat decorul de pe intradosul arcadelor. Îi este proprie acestui artist o vioiciune cromatică puţin obişnuită în pictura murală din Transilvania precum şi o particulară sensibilitate pentru figurile mici ceea ce ar putea constitui un indiciu că era, prin formaţie, pictor de altare. Meşterul principal este, neîndoielnic, autorul imaginilor care alcătuiesc decorul primelor trei travee ale navei centrale. Cunoscător al picturii de stil gotic internaţional, el nu ignoră nici unele procedee puse în circulaţie de pictura nord italiană, dar, în ultimă instanţă, rămîne un exponent al mediului local, fiind la rîndul său adeptul construcţiilor simple, bazate pe forţa de expresie a liniei, fără aglomerări de planuri şi volume, cu tratarea fundalului ca un suport cît mai neutru. Recunoaştem, totuşi, în imaginile create de acest meşter o etapă pregătitoare pentru ceea ce s-ar putea numi noul stil transilvănean al secolului al XV-lea, caracterizat printr-o mare capacitate de absorbţie a diferitelor forme de limbaj artistic şi în acelaşi timp, prin efortul de stabilire a unei tipologii proprii.

Considerat în totalitate, marele ansamblu mural care decorează biserica Sf. Margareta din Mediaş se situează în rîndul principalelor realizări ale picturii gotice din Transilvania alături de acelea de la Ghelinţa, Mălîncrav, Sînpetru şi Hărman, fiind, prin amploare şi prin calităţile sale artistice, o operă de referinţă pentru întreaga artă medievală din ţara noastră.

Am văzut că acest decor mural, executat în anul 1420, a căzut victimă modificărilor aduse arhitecturii monumentului în cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea. La începutul secolului următor, cu probabilitate în deceniul 1510—1520, în colateralul nordic a fost pictată o nouă imagine care suprapune resturi din decorul iniţial[50]. Executată într-o tehnică mixtă — al fresco şi al secco — această imagine s-a degradat atît prin desprinderea stratului suport cît, mai ales, prin exfolierea peliculei de culoare. Ceea ce s-a păstrat este, din fericire, îndestulător pentru a identifica tema iconografică şi pentru a surprinde elementele stilistice caracteristice. Pe fondul unui peisaj, colinar, sumar indicat, a fost înfăţişată o compoziţie rară în iconografia medievală a Transilvaniei. În colţul din dreapta sus a fost înfăţişată o *Pieta:* Maria îşi ţine fiul mort pe genunchi, asistată de evanghelistul Ion a cărui atitudine este desprinsă parcă dintr-o *Răstignire.* Că la mijloc este vorba despre o contaminare iconografică, dovadă e figurarea crucii pe verticală, din instrument al supliciului ea devenind simbol al credinţei. Sensul simbolic al compoziţiei este pus în evidenţă de grupul a patru femei încoronate care se roagă în faţa personajelor sacre. Cele patru femei alcătuiesc o alegorie a Ecclesiei — care poartă şapte coroane — şi a celor trei virtuţi teologale, Dragostea, Credinţa şi Caritatea[51]. Introducerea acestei compoziţii în iconografia transilvăneană trebuie pusă în legătură cu preocupările antireformiste ale vîrfurilor feudale, într-o epocă ce se anunţa deosebit de tulbure pentru rînduielile învechite ale evului mediu. Din punct de vedere stilistic, imaginea este ambiguă, reminiscenţe gotice asociindu-se înnoirilor de limbaj ale picturii de Renaştere: pe de o parte un mod grafic de a construi figurile, pe de altă parte un peisaj colinar care vădeşte efortul de sugerare a spaţiului.

Cu ani în urmă, trecînd în revistă micile dar numeroasele fragmente de pictură murală răspîndite în locuinţa preotului, în spălătoria cetăţii, în capela din turnul Mariei, precum şi în biserică, George Oprescu considera că se poate accepta ca exactă ştirea că în Mediaşul medieval a existat un centru activ de pictură[52].

Acum, cînd la puţinul care se ştia se adaugă marele ansamblu mural din biserică, cu al său spirit de tradiţie locală, transilvăneană, convingerea că Mediaşul a fost un mediu prielnic activităţii artistice dobîndeşte un temei hotărîtor.

---

[45] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 425—426.

[46] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 421.

[47] În zonele degradate va fi posibilă lectura integrală în condiţiile fotografierii cu raze infraroşii.

[48] Vezi mai sus paginile respective.

[49] Ar mai trebui amintit chenarul cu panglică dispusă în zigzag, la primul panou al colateralului nordic, de asemenea chenarul cu viţă de vie şi struguri la cea de-a doua arcadă. Delimitarea dintre scenele ce compun un panou este făcută de benzi roşii încadrate de linii albe, exceptînd *Arborele lui Iesei* care este delimitat astfel: bandă albă îngustă, bandă roşie lată cu un mărunt motiv floral, bandă ocru îngustă, bandă ultramarin lată decorată cu semipalmete, apoi totul se repetă simetric.

[50] În cîteva locuri, acolo unde pictura din secolul al XVI-lea s-a degradat se văd resturi de falduri şi o aureolă cruciferă (deci fusese o scenă cu Isus Hristos)

[51] O reprezentare similară se află la Boian; cf. notei 31.

[52] G. Oprescu, *Bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal*, Bucureşti, 1957, p. 31.

UDRIŞTE NĂSTUREL ŞI CASELE DE LA HERĂŞTI

PAVEL CHIHAIA

Între monumentele epocii lui Matei Basarab, casele de piatră de la Herăşti (jud. Ilfov) se disting nu numai prin proporţiile şi aspectul lor, ci şi prin originalitatea de concepţie şi calitatea execuţiei[1]. Chenarele de piatră ale uşilor şi ferestrelor fac şi ele o notă aparte în sculptura arhitecturală de la mijlocul secolului al XVII-lea. Din nefericire, nici documentele, nici trăsăturile monumentului însuşi nu au îngăduit să se precizeze data şi împrejurările înălţării lui, identitatea meşterilor sau aceea a ctitorului. Or, studiul unor detalii de sculptură, cărora nu li s-a dat pînă în prezent o importanţă deosebită, ne va permite să răspundem, fie şi în parte, la aceste importante întrebări.

S-a observat, în mod judicios, că *„portalurile intrărilor şi ramele ferestrelor şi ale uşilor, compuse în stilul Renaşterii tîrzii, vădesc legături cu arhitectura contemporană a Transilvaniei“*[2]. Tot în stilul acestei Renaşteri transilvănene au fost practicate, deasupra uşilor interioare, nişele, arcuite în partea superioară, evocîndu-ne conturul meterezelor bastionului Croitorilor din Cluj, înălţat în 1627[3].

În ceea ce priveşte arcele de descărcare dispuse deasupra ferestrelor parterului (fig. 4), cu un traseu în acoladă rotunjită, ele nu ne par a fi de „influenţă orientală“[4], ci de inspiraţie locală, deoarece aceleaşi deschideri pot fi constatate la multe din edificiile lui Matei Basarab (la biserica Sf. Împăraţi din Tîrgovişte[5], de pildă). Acoperişul de olane este şi el o soluţie locală, ale cărei origini pot fi găsite doar la capătul perspectivei istorice, tot în Orient.

De fapt, însuşi Paul de Alep, citat în sprijinul unor interferenţe artistice occidental-orientale la casele de la Herăşti, arată foarte clar că din *„ţara turcească“* au fost aduse numai pietrele, dar că *„meşterii ziditori“* au fost chemaţi din *„Ţara Ungurească“* (Transilvania)[6]. Avem de-a face, prin urmare, cu amestecul unor trăsături ale locului, ale unor caractere familiare stilului Renaşterii tîrzii transilvănene şi nu cu o combinaţie occidental-orientală. De aceste consideraţii trebuie să ţinem seama atunci cînd încercăm să definim stilistic sau să găsim analogii pentru planul sau structura caselor din Herăşti.

Pentru datarea caselor Năstureilor este necesar să se ia în consideraţie şi biserica curţii, a cărei pisanie arată că ea a fost înălţată în 1644[7]; prin compararea unor elemente de la cele două monumente, se poate deduce anterioritatea sau posteritatea unuia faţă de celălalt. Dacă alăturăm imaginile profilelor de piatră de la case şi de la biserică, vom observa că ele sînt realizate de meşteri diferiţi, în momente diferite. Lipsa de vigoare a mulurilor, lucrate în stilul Renaşterii tîrzii (de o execuţie cu totul remarcabilă), la casele Herăştilor[8] se deosebeşte în mod vădit de alăturarea contrastantă baghetă-cavetă (avînd la origine goticul bastard) de la biserică, asociere care se încadrează în viziunea epocii lui Matei Basarab. În aceeaşi viziune este lucrat şi portalul intrării în biserică (fig. 5) — deasupra căruia este încastrată pisania din 1644 — legîndu-se strîns de o serie de portaluri asemănătoare (de la Plătăreşti, Strehaia), apărute în epoca domniei acestui voievod. Dar, deşi sculptura ferestrelor bisericii se încadrează în canoanele locale, pragul lor superior nu prezintă o acoladă, ci este drept, ca cele de la casele alăturate, lucrate de meşteri transilvăneni. Sub acest prag distingem, pe acelaşi plan cu faţada bisericii, o acoladă măruntă, ca o concesie făcută tradiţiei locale (fig. 6).

Prin urmare, dacă sculptorii ancadramentelor bisericii au avut ca model chenarele casei alăturate, înseamnă că ea i-a preexistat şi că termenul ante quem 1657 (anul relatării lui Paul de Alep), propus pînă în prezent pentru această casă[9], poate fi coborît la 1644, data înălţării bisericii.

Un alt reper cronologic, pe nedrept neglijat pînă în prezent, poate fi dedus din elementele heraldice care împodobesc cele două frontoane ale intrării principale de la casa Năstureilor (fig. 1). S-au păstrat intacte pînă în zilele noastre două ancadramente heraldice, compuse din cîte o ramă polilobată (care urma să închidă stemele celor doi proprietari), supraînălţată în partea superioară de două capete de vulturi al căror gît sfîrşeşte în două volute prelungite în două semipalmete cu lobi rotunzi (fig. 2), asemănătoare celor pe care le putem remarca la alte opere contemporane (ca de pildă la pietrele de mormînt ale familiei lui Matei Basarab lucrate de Elias Nicolai).

Desigur că împodobirea cu steme a intrărilor ţine de viziunea renascentistă a meşterilor, dar deoarece boierii Năsturel au sugerat acestor sculptori şi alte trăsături de decoraţie locală, după cum am văzut, sîntem îndreptăţiţi să presupunem că ancadramentul heraldic nu a fost realizat ca un simplu ornament ci a corespuns unor însemne reale.

Într-adevăr, analiza elementelor acestui ancadrament ne permite să stabilim că el se înrudeşte îndeaproape cu o stemă tipărită care apare în epoca lui Matei Basarab, inspirată, în mod sigur, de Udrişte Năsturel. Această stemă se află la începutul *Molitvelnicului* slavon, tipărit în 1635 la Cîmpulung, apoi în fruntea *Pravilei* de la Govora din 1640 (fig. 3) şi, în sfîrşit, în *Evanghelia învăţătoare* de la mănăstirea Dealu, din 1644. În primele două cărţi stema apare însoţită de o compunere versificată în limba slavonă, a lui Udrişte Năsturel, iar în ultima, deasupra unui rezumat în limba română a versurilor slavone[10].

Ancadramentul stemei din *Molitvelnicul* slavon, reprodus în celelalte două tipărituri, prezintă, ca şi cel de la Herăşti, o ramă centrală (în care de data aceasta se află stema Ţării Româneşti), încadrată în partea superioară de două capete de vultur şi lateral de două volute, prelungite în semipalmete. Spre deosebire de ancadramentele heraldice tipărite, unde capetele păsărilor apar distanţate pentru a primi între ele coroana princiară, partea superioară a trupurilor apropiate a păsărilor de la Herăşti ne încredinţează că ele nu au fost concepute pentru a susţine în mijloc o coroană şi prin urmare casele au fost destinate, încă de la înălţarea lor, unor boieri. Este firesc aşadar să vedem în Udrişte Năsturel — care a conceput desigur stema din tipăriturile apărute în 1635, 1640 şi 1644 — inspiratorul ancadramentului heraldic de la intrările caselor familiei sale din Herăşti.

Desigur că pentru ancadramentul stemei cumnatului său şi a familiei Herăştilor, Udrişte Năsturel s-a inspirat atît din monedele habsburgilor, care circulau în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVII-lea, ca de pildă talerii lui Ferdinand al II-lea, la care constatăm vulturul bicefal cu coroana între capete şi cu o ramă dreptunghiulară în dreptul pieptului[11], sau talerii emişi de Gabriel Bethlen, la care putem vedea o coroană princiară asemănătoare şi cadrul de semipalmete[12].

1 Vezi Radu şi Eugenia Greceanu, *Casa de piatră din Herăşti*, „Monumente şi muzee“, I (1958); *Restaurarea casei lui Udrişte Năsturel din Herăşti*, „Buletinul Monumentelor Istorice“, XL (1971), nr. 4.

2 Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, Bucureşti, 1965, p. 143.

3 *Istoria artelor plastice în România*, Editura Academiei, vol. II, Bucureşti, 1970, fig. 265.

4 *Restaurarea casei...*, p. 55; „...nişele frontoane de peste ferestrele parterului... trădează infiltraţiile artei decorative orientale. Interferenţa celor două stiluri...“

5 N. Ghica-Budeşti, *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia*, vol. III, pl. XLVII.

6 Traducerea prof. Seid Muratcea la Radu şi Eugenia Greceanu, *op. cit.*, p. 121. În sprijinul presupunerii, legitimată în primul rînd de afirmaţia lui Paul de Alep că meşterii de la casele Herăştilor sînt din Transilvania, invocăm şi scutul heraldic de la intrarea nordică a acestor case *(fig. 9)* de un contur identic cu cel lucrat de Elias Nicolai, sculptorul sibian al curţii lui Matei Basarab (Pavel Chihaia, *Din cetăţile de scaun ale Ţării Româneşti*, Bucureşti, 1974, p. 338—352) pe epitaful lui Valentin Franck, care prezintă la rîndul său o serie de elemente identice (casca cu colier la grumăjer, volutele lambrechinului) cu stema lui Udrişte Năsturel *(fig. 8)*.

7 Radu şi Eugenia Greceanu, *op. cit.*, p. 122.

8 *Ibidem*, fig. 14, p. 143 şi fig. 15, p. 144.

9 *Ibidem*, p. 122: *„Data construcţiei poate fi situată între 1641, data morţii postelnicului Radu Năsturel, şi 1657, anul vizitei lui Paul de Alep“*

10 *Istoria literaturii române*, Edit. Academiei, vol. I, Bucureşti, 1964, p. 372.

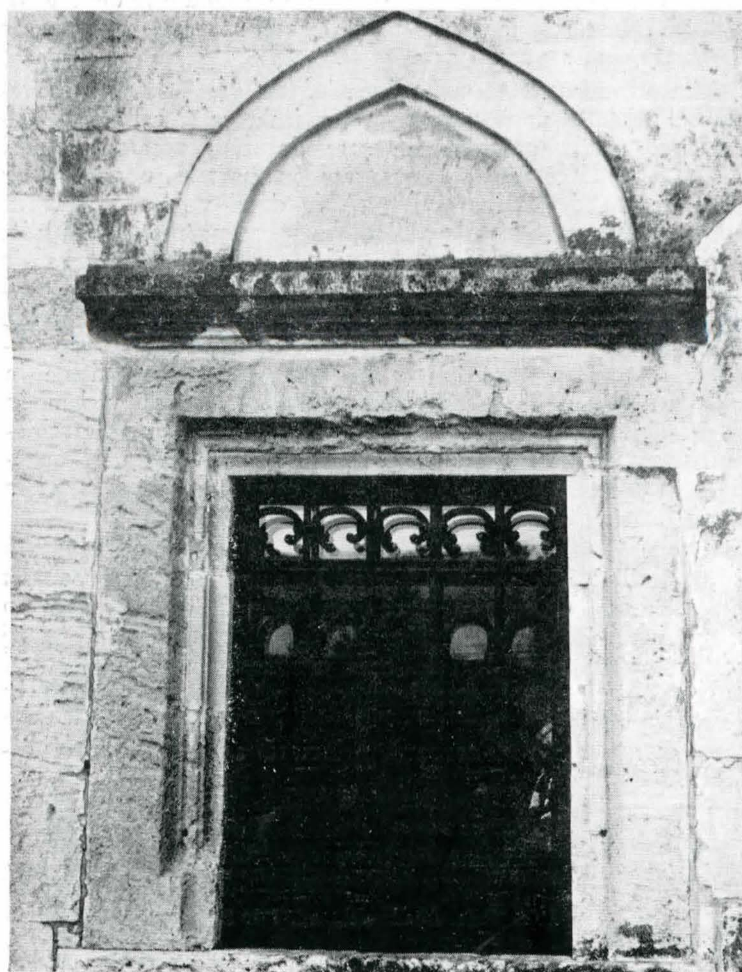
11 *Istoria României*, Edit. Academiei, vol. III, Bucureşti, 1964, fig. 20, p. 107.

12 O. Iliescu, *Moneda în România*, Bucureşti, 1970, fig. 2, p. 32.



Fig. 1. Portalul vestic al caselor de la Herăşti (foto Angela Moţica).

Fig. 4. Fereastră a caselor de la Herăşti.



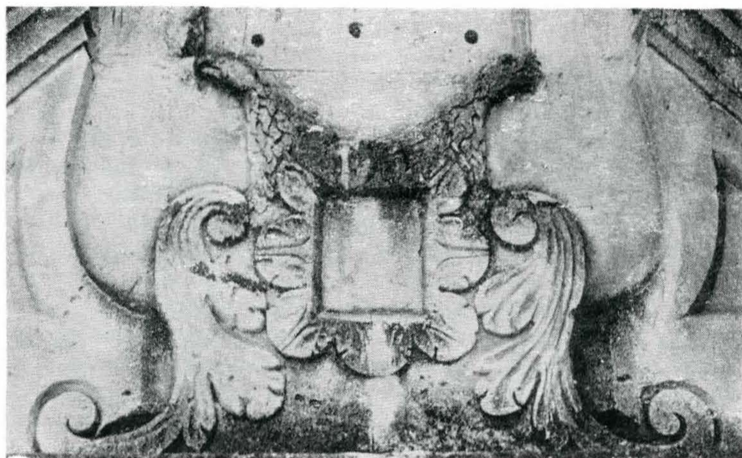


Fig. 2. Stema portalului vestic al caselor de la Herăşti.

Fig. 3. Stema tipărită pe Pravila de la Govora (1640).



Ancadramentele heraldice concepute de Udrişte Năsturel pentru stema lui Matei Basarab, din tipăriturile pe care le-am menţionat, cît şi pentru casa Herăştilor, se îndepărtează considerabil de modelele transilvănene, păstrînd totuşi caracterul renascentist. Ele fac o notă aparte şi în heraldica românească, deoarece şi înainte de intervalul 1635—1640 (peceţile lui Mihai Viteazul şi Radu Şerban)[13], cît şi după această dată (tenanţii stemei din *Imitaţia lui Iisus* din 1647, a pietrelor de mormînt al lui Mateiaş [1652] şi doamnei Elina [1653]), stema Ţării Româneşti apare susţinută de doi lei. Prin urmare şi studiul ancadramentelor heraldice de la casa din Herăşti ne duce la termenul ante quem de construire a lor, 1644.

Se pare că Udrişte Năsturel a renunţat, după isprăvirea casei, să îşi mai încastreze emblema în ancadramentul heraldic de la intrare şi nici fratele său, Cazan Postelnicul, nu a avut o iniţiativă asemănătoare. Nici un indiciu de implantare a vreunei steme nu se distinge pe cîmpul delimitat de ramele păstrate pînă în zilele noastre.

Prof. Radu Greceanu ne informează: *„în 1879, I. Bianu a văzut săpat în piatră, pe peretele unei camere, scutul cu armele lui Urişte Năsturel „Un leu stînd şi ţinînd cu picio-*

[13] Vezi Andrei Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti*, vol. IX, Bucureşti, 1937, p. 88.

rul drept o cruce ridicată cu care amenință să lovească un șarpe ce sare asupra lui. De-asupra se vede o cetate iar de-a dreapta și de-a stînga inițialele latine V.N. (Uriel Năsturel)". Tot Bianu adaugă că „blazonul lui Udriște corespunde celui tipărit în IMITAȚIA LUI IISUS"[14]. (fig. 8).

S-a presupus că stema evocată de Bianu *„era amplasată de la origine în nișa amintită deasupra portalului"*[15].

Ne întrebăm, în primul rînd, care este sursa citatului lui Bianu. Nu știm dacă relatarea cărturarului se inserează într-un șir de amintiri sau ea apare consemnată în chiar momentul unei vizite la monument. Oricum, presupunerea că stema descrisă de Bianu ar fi fost cîndva plasată în ancadramentul heraldic de la intrare nu ni se pare judicioasă, pentru motivul că blazonul menționat de Bianu prezenta toate elementele, inclusiv ancadramentul heraldic („de-asupra se vede o cetate"), și prin urmare el nu putea fi încastrat într-o a doua ramă heraldică.

Considerînd că „I. Bianu a văzut săpat în piatră, pe peretele unei camere, scutul cu armele...", ne întrebăm de ce la exterior, deasupra intrării, Udriște Năsturel și-a săpat un ancadrament heraldic legat de anii 1640—1644, iar la interior — de ce la interior? — un blazon care ne evocă, precis, concepția heraldică legată de anul 1647, deci mai tîrzie? Să se fi săpat stema din interior la o dată ulterioară construcției întregului edificiu? Nu ni se pare probabil și iată de ce. Cele două inițiale V.N. (Uriil Năsturel), „văzute" de către Bianu nu puteau figura decît pe o sculptură executată pînă în anul 1642. Într-adevăr, aceste inițiale care nu apar la stema lui Udriște din scrierea sa slavonă *Carte despre imitarea lui Cristos*[16] se leagă de lucrări ale sale dintre anii 1629 și 1642[17]. În anii 1643—1644[18] (pisania bisericii Năstureilor), precum și în *Cartea despre imitarea lui Cristos* (1647) îl găsim cu numele mic Orest.

Considerentele de mai sus ne impun două alternative: sau blazonul descris de Bianu nu a existat sau el nu a fost comandat de Udriște, ci a aparținut secolului al XVIII-lea sau chiar XIX, fiind copiat de un succesor al Năstureilor după *Cartea despre imitarea lui Cristos.*

Prin urmare, atît din compararea ancadramentelor de piatră ale bisercii cu cele de la casa Năstureilor, cît și din analiza elementelor heraldice de la intrările acestor case, raportate la un tip de stemă conceput de Udriște Năsturel pentru cumnatul său, voievodul Matei Basarab, deducem că termenul ante quem al zidirii casei de care ne ocupăm a fost 1644. Avînd în vedere că Radu Năsturel, tatăl lui Udriște, Cazan și Elina, moare în 1641[19] și că Țara Românească traversează o perioadă de liniște între anii 1640 și 1653, presupunem că între 1641—1643 este construită casa Năstureilor, iar în 1644 se zidește sau mai curînd se reface temeinic biserica curții lor. Oricum, Udriște menționează în prefața *Antologhionului* slavonesc, tipărit în 1643 la Cîmpulung, că a scris această prefață *„în satul mieu părintesc Fierăști"*[20].

Dar ce a îndemnat oare pe Udriște Năsturel să reprezinte în ancadramentul heraldic al familiei sale și al cumnatului său, Matei Basarab, înrudit deci și el cu familia Năstureilor, cele două capete de vultur, care, deși apreciabil distanțate — mai cu seamă la stema voievodală — ne îndeamnă să ne gîndim, involuntar, la prezența unui vultur bicefal? Avem de-a face cu o sculptură decorativă, cum ar părea la prima vedere, inspirată de frecvența în epocă a vulturului habsburgic sau cu o mărturisire genealogică nedeslușită încă în alte izvoare? Distingem deasupra portalurilor ecoul îndepărtat al autorității habsburgice, venite din nord, sau vulturul familial, Cantacuzin, care după cîteva decenii va purta pe piept, într-o ramă asemănătoare, stema

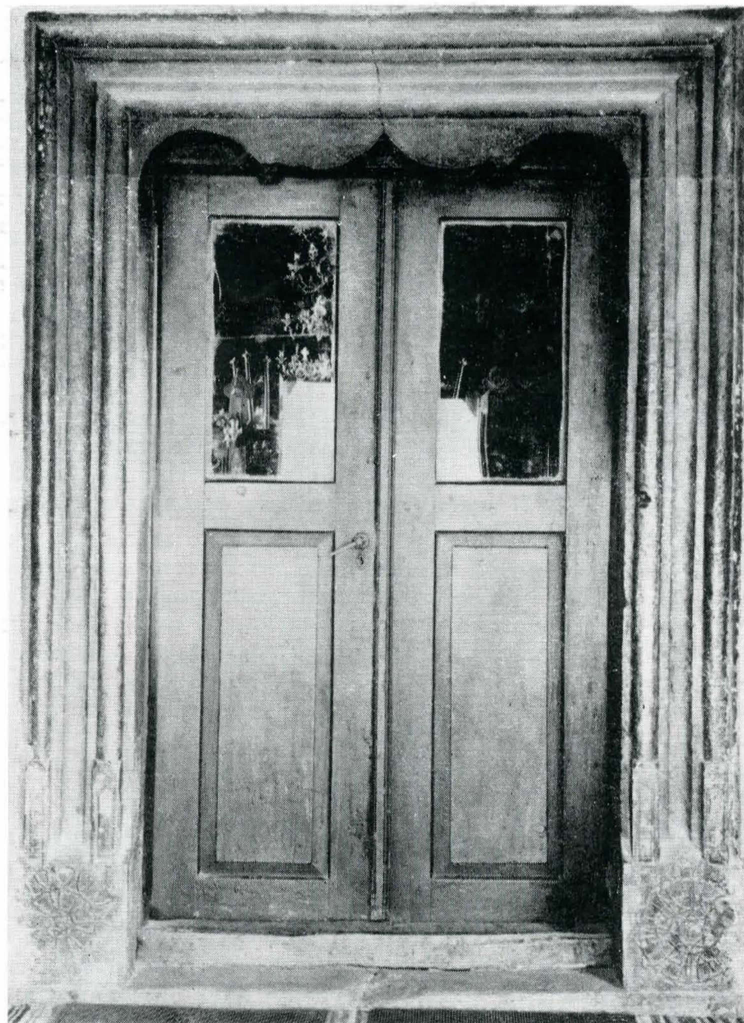
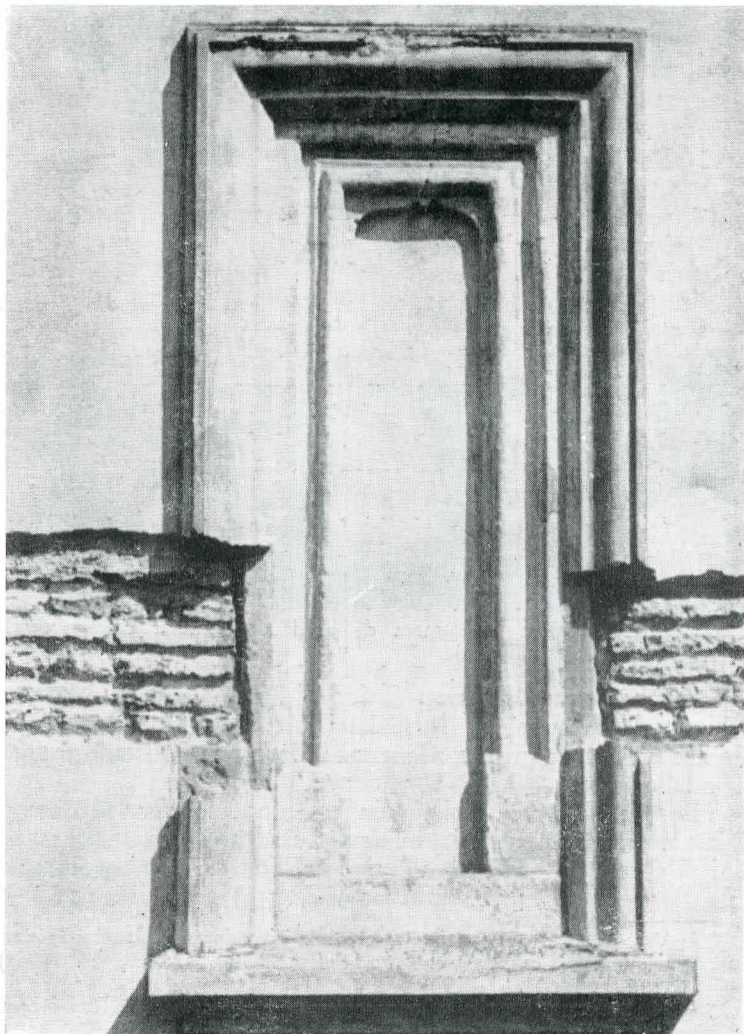


Fig. 5. Portalul bisericii curții de la Herăști (foto Angela Moțica)

Fig. 6. Fereastră pe fațada nordică a bisericii de la Herăști



[14] Radu și Eugenia Greceanu, *op. cit.*, p. 122.

[15] *Restaurarea casei... op. cit.*, p. 55.

[16] Așa cum afirmă I. Bianu (vezi Radu și Eugenia Greceanu, *op. cit.* p. 122).

[17] P. V. Năsturel, *Introducere* la *Viața Sfinților Varlaam și Ioasaf*, București, 1904, p. XLII, la 14 mai 1629: Uriil Năsturel, tainic; (p. XLIV) în *Pravila mică* din 1640: Urilă Nasture din Fierăști; (p. XLIV) în *Evanghelia învățătoare* din 1642: Uriil Năsturel.

[18] În *Antologhionul* slavonesc din 1643, cărturarul semnează: *„Orest Năsturel în satul meu părintesc Fierăști"* ... *(Viața sfinților Varlaam și Ioasaf...* p. XLVI).

[19] Radu și Eugenia Greceanu, *op. cit.*, p. 119.

[20] Vezi nota 18.



Fig. 7. Blazonul de la piatra de mormînt a lui Valentin Frank (1648) (după V. Vătăşianu).

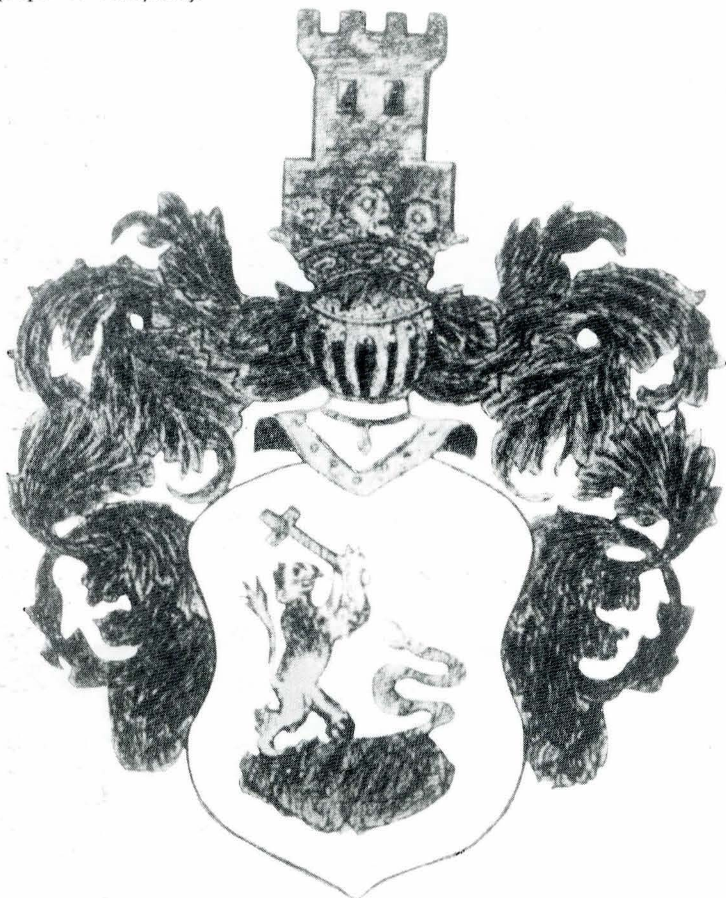


Fig. 8. Stema lui Udrişte Năsturel tipărită în *Cartea despre imitarea lui Cristos* (1647).

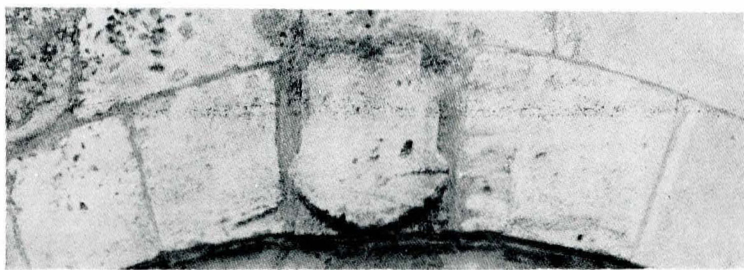


Fig. 9. Scut heraldic la intrarea de nord a pivniţelor caselor de la Herăşti (foto Angela Moţica).

Ţării Româneşti[21]? Puteau fi înrudiţi cei doi fraţi Năsturel şi, totodată cumnatul lor Matei Basarab, cu puternica şi recent venita familie a Cantacuzinilor din Constantinopolul bazileilor?

Despre Năsturei, boieri din tată în fiu, ştim că descind din Vîrjoghe logofătul, bunicul lui Radu Năsturel, tatăl lui Udrişte, al lui Cazan şi al Elinei[22]. Dar ascendenţa Despinei, soţia lui Radu Năsturel, se pierde în întuneric,

[21] Vezi portalul mănăstirii Cotroceni la Theodora Voinescu, *Observaţii asupra stilului brâncovenesc. Portalul*, „S.C.I.A.", tomul 15 (1968), nr. 1, fig. 5, p. 11.

[22] N. Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova*, Bucureşti, 1971, p. 214—215.

deşi două mărturii ne vorbesc despre o origine ilustră. Astfel, dintr-un document din 16 iunie 1602 aflăm că ea făcea parte din *„casa lui Mihai voievod"*[23] (prin urmare fusese rudă cu acesta), iar pe piatra de mormînt se menţionează de asemenea că era dintr-un *„bun neam"*[24], fără alte precizări.

D. Pleşia şi G. D. Florescu arată că Tudora, mama lui Mihai Viteazul, era soră cu Iane Banul, din familia Cantacuzinilor[25]. Iane s-a turcit în vreme ce era capuchehaie la Constantinopol, pentru a nu fi ucis de turci în momentul răsvrătirii lui Mihai. Fiul său Apostol s-au turcit şi el[26].

Este probabil, aşadar, că Despina, soţia lui Radu Năsturel, să fi fost înrudită cu Cantacuzinii. Discreţia în privinţa originii sale ar putea fi explicată prin turcirea acestor rude sau prin lipsa de popularitate a Cantacuzinilor în prima jumătate a domniei lui Matei Basarab, cînd curentul antigrecesc era puternic. Aceasta ar explica de ce, după anul 1645, Udrişte Năsturel a renunţat să mai reprezinte vulturul bicefal ca ancadrament heraldic al stemei familiei Năstureilor şi al celei a familiei lui Matei Basarab, soţul Elinei.

O altă problemă nesoluţionată pînă în prezent, este aceea a primilor proprietari ai caselor de la Herăşti. Am văzut că ancadramentul heraldic din frontoanele celor două intrări a fost conceput de Udrişte Năsturel. Paul de Alep consideră că edificiul aparţine *„fratelui doamnei voievodului Matei"*[27]. Documente ceva mai tîrzii ne încredinţează că imobilul a aparţinut celor doi fraţi, Udrişte şi Cazan, şi că ultimul a rămas singur proprietar după moartea primului.

Dar în pisania din 1644 a bisericii curţii se menţionează că locaşul a fost *„clădit şi înălţat... prin stăpînirea şi porunca... doamnei Elina... cu truda şi ajutorul în parte a celor doi buni fraţi ai săi, Cazan Năsturel şi Orest Năsturel"*[28]. În prefaţa *Cărţii despre imitarea lui Cristos*, din 1647, se arată că a fost tradusă *„cu porunca şi cu toată cheltuiala doamnei Elina"* şi numai cu *„osteneala"* lui Orest Năsturel[29].

Bănuim că şi casele de la Herăşti au fost construite cu mijloacele materiale ale celor trei fraţi[30], dar că iniţiativa de a înălţa noi clădiri în locul celor părinteşti, după moartea lui Radu Năsturel, procurarea materialelor de la sud de Dunăre, aducerea meşterilor din Transilvania nu au putut aparţine unor boieri, ci curţii înseşi, respectiv doamnei Elina, soţia voievodului, şi, evident, acestuia din urmă. Din acest punct de vedere, nu ştim dacă palatul de la Herăşti, care întrece prin amploare şi frumuseţe oricare alt edificiu boieresc din Ţara Românească, poate fi considerat în continuare boieresc şi nu voievodal[31], precedînd amplele construcţii civile ale epocii brâncoveneşti.

Ne pare interesant de semnalat, în încheiere, că biserica înălţată de către Matei Basarab şi doamna Elina în satul Plătăreşti[32], din apropierea Herăştilor, ne înfăţişează două portale asemănătoare celor de la locaşul de curte al Năstureilor. Deşi aceste portaluri nu prezintă decît o baghetă şi o cavetă, în loc de două baghete şi o cavetă, lintelul ne apare profilat cu aceeaşi acoladă întreruptă de două teşituri, pe care am constatat-o şi la Herăşti, foarte apropiată şi de aceea de la portalul bisericii mănăstirii Strehaia (1645). Constatăm la Plătăreşti şi o sprînceană de cornişă, inspirată poate de ferestrele lucrate de sculptorii transilvăneni de la Herăşti, dar cu un alt profil şi cu o altă execuţie.

[23] *D.I.R., B., Ţara Românească*, XVII, I, nr. 61, p. 49—51. Intr-un proces, Mihai Viteazul dă cîştig de cauză lui Radu Năsturel, deoarece acesta se căsătorise cu *„o fată din casa"* sa.

[24] N. Stoicescu, *Dicţionar...*, p. 214.

[25] George D. Florescu şi Dan Pleşia, *Mihai Viteazul — urmaş al împăraţilor bizantini*, „Scripta Valahica", IV (1973), Tîrgovişte, p. 153.

[26] N. Stoicescu, *Dicţionar...*, p. 41.

[27] Vezi nota 6.

[28] Radu şi Eugenia Greceanu, *op. cit.*, p. 122—123.

[29] P. V. Năsturel, *Introducere la Viaţa sf. Varlaam şi Ioasaf*, p. LIV.

[30] Faptul că cei trei fraţi, Udrişte Năsturel, Cazan Postelnicul şi doamna Elina moşteniseră *în indiviziune* averea tatălui lor Radu logofătul Năsturel (deci şi moşia de la Herăşti) poate fi dedus din actul din 20 martie 1655 al mitropolitului Ignatie, în legătură cu succesiunea caselor de pe Uliţa cea Mare din Bucureşti. (Vezi P. V. Năsturel, *Introducere la Viaţa sf. Varlaam şi Ioasaf*, p. XLVIII şi XLIX).

[31] Constantin C. Giurescu (*Istoria românilor*, vol. III, partea a doua p. 989) este de părere că palatul a fost construit de Elina, soţia lui Matei Basarab.

[32] Vezi şi N. Iorga, *Inscripţii din bisericile României...*, vol. II, p. 6.

CÎTEVA DATE CU PRIVIRE LA BISERICA ORTODOXĂ SFÎNTUL NICOLAE VECHI DIN RÎŞNOV[1]

MARIA—ELENA IONESCU

În partea de sud-est a oraşului Rîşnov[2], pe Valea Popii, la sud de uliţa Podului, pe o terasă la poalele unui deal înconjurată de un mic cimitir este situată biserica ortodoxă „Sfîntul Nicolae Vechi". Biserica a servit drept nucleu aşezării româneşti ce s-a dezvoltat în jurul ei, aşezare care mai păstrează încă unele gospodării din secolul al XVIII-lea[3].

Biserica Sfîntul Nicolae Vechi, o biserică sală cu turn-clopotniţă pe latura de vest, se încadrează ca o siluetă familiară în peisajul transilvănean.

Insuficient studiată faţă de valoarea sa şi prezentată în cîteva articole datorate lui O. Lugoşianu[4], C. Bulat[5], Eugenia Greceanu[6], precum şi în „Istoria Artei Feudale", volumul I, de V. Vătăşianu[7], biserica Sfîntul Nicolae Vechi din Rîşnov merită o analiză mai amplă.

Problema care se ridică încă de la început este cea a datării monumentului.

Biserica este alcătuită dintr-un altar de traseu pentagonal, atît în interior cît şi în exterior, acoperit cu o semicalotă poligonală în corespondenţa pereţilor, sprijinit pe patru contraforturi, aflate la unghiurile de incidenţă ale laturilor. Urmează un naos compus din două travee dreptunghiulare, de lăţimi diferite (traveea de răsărit, acoperită cu o boltă gotică în cruce, pe ogive ce zac pe console, sprijinită în exterior de cinci contraforturi, şi traveea de apus acoperită cu o boltă barocă cu penetraţii), despărţit prin trei arcade pe stîlpi de un pronaos cu boltă în cruce. Construcţia se încheie pe latura de vest cu un mic pridvor închis, deasupra căruia se înalţă clopotniţa. Din numai această sumară descriere ne putem da seama că diferitele încăperi ale bisericii nu aparţin aceluiaşi stil arhitectonic, fapt ce denotă mai multe faze de construcţie.

O. Lugoşianu[8] îi atribuie trei faze în care a fost „înădită şi reînnoită", fără a le analiza însă, iar V. Vătăşianu[9] numai două faze dacă acceptăm faptul că o „remaniere" a bolţilor nu poate fi considerată fază de construcţie.

Pe baza observaţiilor făcute la faţa locului putem constata trei faze de construcţie a bisericii Sfîntul Nicolae Vechi din Rîşnov care se succed după cum urmează:

Fazei întîi îi putem atribui partea de răsărit a actualei biserici, formată dintr-un naos dreptunghiular acoperit cu o boltă gotică în cruce, pe ogive ce zac pe console, şi altarul de traseu poligonal cu cinci laturi, ambele încăperi susţinute de contraforturi. Biserica a funcţionat astfel aproximativ trei secole, zidul de vest fiind dărîmat ulterior cu prilejul adăugirilor din faza a doua de construcţie[10] cînd se completează naosul cu o nouă travee.

Întreg acest monument, care alcătuia o construcţie de sine stătătoare, era ridicat pe un soclu din piatră de rîu. Studiul de faţă se ocupă mai pe larg de monumentul care aparţine acestei prime faze de execuţie.

Din punct de vedere al arhitecturii, biserica Sfîntul Nicolae Vechi din Rîşnov readuce în discuţie două probleme importante ale artei feudale din Transilvania:

— problema bisericii sală.

— problema pătrunderii goticului în arhitectura românească de zid.

În secolul al XIII-lea în Transilvania apar primele biserici de tip sală din care avem nenumărate exemplare în regiunea Someşului Mic în împrejurimile Sebeşului şi Valea Streiului, în strînsă legătură cu arhitectura romanică, acest plan pătrunde în arhitectura românească de zid la biserica din Strei Sîngeorgiu, biserica Sîntă Maria Orlea, şi biserica din Strei, toate însă cu un cor pătrat. În prima jumătate a secolului al XIV-lea, şi în mediul săsesc apar biserici de tip sală, cu cor poligonal specific gotic şi fără clopotniţă: bisericile romano-catolice din Păcureni, Rugăneşti, Mecenţiu, reformată din Sîncrai, evanghelică din Meşendorf etc[11]. Influenţele goticului se resimt numai în regiunea situată la nord de teritoriul de răspîndire al bisericilor romanice precum şi în Ţara Bîrsei.

Pe de altă parte, în Ţara Românească, la Cîmpulung, încă din secolul al XIII-lea saşii îşi zidiseră o biserică, din care nu se mai păstrează decît corul modernizat, cu o absidă pentagonală, sprijinită în colţuri pe contraforturi. Iar la Turnu Severin s-a descoperit, între ruinele castrului, o biserică sală, cu absidă poligonală sprijinită pe contraforturi la colţuri, datorată probabil călugărilor franciscani, ceea ce ne arată că tipul de biserică sală pătrunsese pe filiera catolică şi în arhitectura din Ţara Românească.

În Maramureş, la Cuhea, în prima jumătate a secolului al XIV-lea se ridică o biserică sală ortodoxă cu absida poligonală atît în exterior cît şi în interior, cu contraforturi la unghiurile de incidenţă a laturilor, dar şi cu sacristie[12].

Din această sumară trecere în revistă a răspîndirii bisericii de tip sală pe o arie atît de largă putem trage concluzia că, din punct de vedere al planului, biserica din Rîşnov ar fi putut fi ridicată încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea.

Deşi meşterii care au lucrat la Rîşnov provin probabil de pe şantiere săseşti din secolul al XIV-lea, trebuie să vedem la această biserică nu o întrebuinţare automată a unui plan aflat la îndemînă, ci o realizare impusă a tipului de biserică sală, care defineşte cel mai bine în Transilvania biserica ortodoxă română.

Ţara Bîrsei era un puternic receptacul al arhitecturii cisterciene iradiate de şantierul gotic de la Cîrţa. Mărturie stau impunătoarele monumente de la Prejmer şi Bartolomeu. Nu putem pune în legătură directă modesta ctitorie de la Rîşnov cu aceste monumente, dar ele se pare că au sugerat unele soluţii în morfologia monumentului.

Deşi putem atribui planul bisericii secolului al XIV-lea nu acelaşi lucru putem spune despre bolta naosului, despărţită în două travee de către un arc din care nu mai sînt vizibile decît resturi ale primului segment, sprijinit pe consola de nord. Cvadripartită, în cruce pe ogive, bolta a fost construită în întregime din cărămidă. Fiecare braţ al ogivei este format din 11 bolţari de gresie roşie. Ogivele, de o secţiune trapezoidală, profilate pe fiecare parte cu cîte o cavetă şi un tor, zac pe console diferit modelate: cea de nord-est, o consolă conică în felul celor derivate din vechile şantiere cisterciene, celelalte cu excepţia celei de sud — terminată cu un scut heraldic — sînt prelucrări ale consolei în formă de prismă poligonală aşezată pe o piramidă inversată, caracteristică goticului matur din a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

Bolta nu se sprijină doar pe console ci şi pe o îngroşare

[1] Deoarece în oraşul Rîşnov mai există o biserică ortodoxă cu acelaşi hram, ridicată la 1886 şi pictată de pictorul braşovean Mişu Popp, vom numi în cursul expunerii biserica de care ne ocupăm „Sfîntul Nicolae Vechi" — În secolul al XIV-lea se ridică şi biserica săsească din Rîşnov, căci la 26 iulie 1388 sînt pomeniţi „Bartholomeo şi Michaele presbytero di villa Rosarum" (Werner Carl, Zimerman Franz, *Urkundenbuch zur Geschehte der Deutschen in Siebenburgen*, Hermannstadt, 1892—1937, vol. I, p. 628, doc. 1230),

[2] Oraşul Rîşnov din Ţara Bîrsei apare în documente sub diferite denumiri: Rosnou, Rosnau, Rosnow, Ros-Rossnous, Rosarum Ville, Rîjinov (Werner C., Zimermann F., *op. cit.*).

[3] „Das Burzenland" 1928—1929, vol. I, partea I, anul 1935, p. 134.

[4] O. Lugoşianu, *Documente privitoare la Biserica Sfîntul Nicolae din Rîşnov*, în „Tinerimea română" anul 9, nr. 3, iulie 1897

[5] C. Bulat, *Din trecutul bisericii româneşti din Rîşnov*, în „Mitropolia Ardealului", anul 6, nr. 9—10.

[6] Eugenia Greceanu, *Influenţa gotică în arhitectura bisericilor româneşti de zid din Transilvania* în „SCIA", tom. 18, 1, 1971, p. 83

[7] V. Vătăşianu (vezi şi planul), *Istoria Artei Feudale în Ţările Române*, vol. I, Editura Academiei, 1959, p. 257.

[8] O. Lugoşianu, *op. cit.*

[9] V. Vătăşianu, *op. cit.*

[10] Se păstrează în arhiva bisericii fotografii (făcute prin grija preotului I. Scurtu) ale temeliei acestui zid găsite cu prilejul lucrărilor de consolidare din 1965—1966.

[11] V. Vătăşianu, op. cit.

[12] Radu Popa, *Biserica de piatră din Cuhea şi unele probleme privind istoria Maramureşului în secolul al XIV-lea*, în „Studii şi Cercetări de Istorie Veche", XVII, 1966, nr. 3, p. 511—528.



Fig. 1. Biserica Sf. Nicolae Vechi din Rîşnov (ansamblu).

continuă a zidului, de cca 15 cm în interior pînă la cca 2,4 m înălţime de la sol, adică pînă la nivelul consolelor[13].

Arcurile, cu un traseu uşor frînt, ce coboară pînă la jumătate pe perete, sînt încheiate de două chei de boltă modelate în gresie roşie, care iniţial posedau cîte un capac probabil ornamentat. Cu timpul capacele au căzut, iar spaţiul a fost folosit pentru ancorarea celor două candelabre care în prezent luminează biserica.

Bolta în cruce pe ogive este des întrebuinţată la bisericile săseşti din secolul al XIV-lea[14], dar acestea posedă bolţi din piatră sau cărămidă întărită cu piatră, sprijinite pe console de piatră.

Faptul că bolta de la biserica din Rîşnov a fost ridicată din cărămidă, şi nu din piatră precum zidurile monumentului, îndreptăţeşte datarea ei în secolul al XV-lea cînd folosirea acestui material se generalizează. Secolul al XV-lea este în Transilvania însă dominat de formele goticului matur, ori traseele arcelor uşor frînte şi deschiderea mai largă a bolţii situează biserica în rînd cu alte ctitorii româneşti din aceeaşi perioadă care dovedesc o adaptare a formulelor arhitecturii gotice la programul ortodox[15].

Nu ştim din ce cauză s-a dărîmat bolta originală şi care a fost forma ei iniţială, dar ea a fost grabnic refăcută.

Contraforturile în retrageri succesive, care sprijină atît naosul cît şi altarul, se înalţă pînă la două treimi din înălţimea peretelui, în mod asimetric pe cele două laturi ale naosului, trei pe latura de nord şi două pe cea de sud.

Altarul prezintă patru contraforturi pe unghiurile de incidenţă ale laturilor ca în arhitectura cisterciană[16], dar cele două contraforturi din mijloc se ridicau iniţial pînă la acoperişul bisericii ca în arhitectura săsească[17].

Inegalitatea numărului de contraforturi de pe cele două laturi este dictată de panta, cu înclinaţie spre nord, pe care se ridică biserica, pantă care periclitează stabilitatea monumentului, fapt confirmat de necesitatea întăririi contrafortului din mijloc de pe latura de nord, care este mai înalt şi mai lat decît celelalte.

Altarul, cu un traseu pentagonal atît în exterior cît şi în interior, de dimensiuni mai reduse decît naosul (este mai

[13] Această îngroşare a zidului ar putea mărturisi de fapt că bolta a fost ridicată pe un zid existent anterior care probabil aparţine monumentului de la 1384. De remarcat că la acelaşi nivel fiecare contrafort prezintă cîte o retragere.

[14] I. D. Ştefănescu, *L'art byzantin e l'art lombard en Transylvanie*, p. 243.

[15] Ca biserica ortodoxă (fără console însă) de la Feleac, atribuită sfîrşitului secolului al XV-lea (probabil 1489), întemeiată la intervenţia directă a lui Ştefan cel Mare. (V. Vătăşianu, *op. cit., p. 567.*)

[16] V. Vătăşianu, *op. cit.,*, p. 542.

[17] I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 243



Fig. 2. Biserica Sf. Nicolae Vechi din Rîşnov (Absida altarului).

scund şi mai îngust), a suferit şi el probabil unele intervenţii ulterioare căci O. Lugoşianu[18], cînd vizita monumentul la sfîrşitul secolului al XIX-lea, a mai putut citi în exterior „Renovatum anno....". Bolta altarului, avînd rolul de a acoperi spaţiul format de laturile pentagonale ale zidurilor tinde spre o semicalotă, proprie arhitecturii ortodoxe, dar muchiile pentagonului se continuă şi se pot observa pînă la punctul de incidenţă[19].

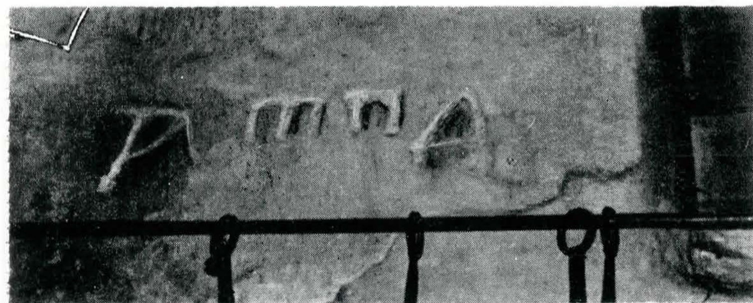


Fig. 3. Inscripţia din altarul bisericii (1384).

În legătură cu datarea acestei biserici, un zgrafit în tencuiala tîmplei de zid din partea dinspre altar desemnează anul 1384[20], aceeaşi dată fiind amintită ca an de întemeiere a bisericii în pomelnicul de la 1773[21].

Dacă după absidă şi forma naosului biserica poate fi atribuită secolului al XIV-lea în general, faptul că nu numai altarul ci şi naosul este sprijinit pe contraforturi[22] ne conduce către a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi deci data propusă ca an de întemeiere devine plauzibilă.

Putem afirma despre această biserică deci că ea ar fi putut fi ridicată în 1384, iar bolta a fost refăcută în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

În legătură cu ctitoria bisericii, putem semnala faptul că intemeierea ei este atribuită prin tradiţie lui Mircea cel Bătrîn: Ştefan Meteş arată că: „...tot din dărnicia acestor domni români s-a ridicat şi biserica din Rîşnov la 1384 cum arată pomelnicul şi inscripţia din faţa bisericii"[23]. (sic).

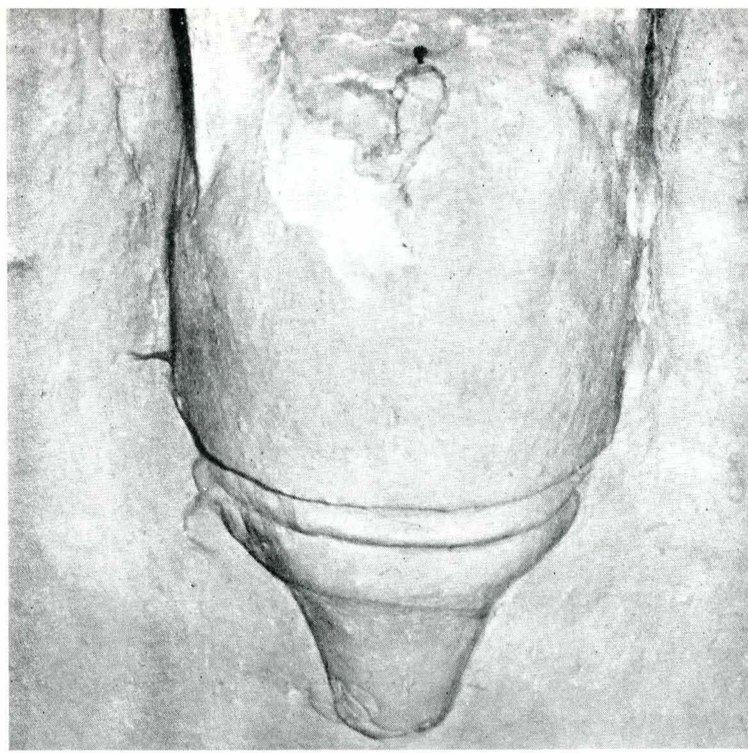


Fig. 4. Consola de nord.

Corelate, cele două informaţii ar furniza indicaţia că biserica Sfîntul Nicolae Vechi din Rîşnov ar putea fi o ctitorie de la 1384 a unui domn muntean[24].

Există şi alte mărturii cu privire la posibilitatea unei ctitorii voievodale la Rîşnov şi anume manuscrisele pe pergament găsite aici şi păstrate în prezent la Biblioteca Academiei R. S. România:

— un manuscris din secolul al XIII-lea (nr. 20, cod slav, BAR) alcătuit din „Epistolele Apostolilor" şi „Menologul" copiat de diaconul Ştefan în slavonă de redacţia medio-bulgară, probabil într-o regiune românească[25];

— un fragment dintr-un „Evangheliar" din sec. XIII—XIV (nr. 613, cod slav BAR).

— un fragment din „Vechiul Testament" din secolul al XIII—XIV (nr. 613, cod slav BAR);

Documentele atestă o danie domnească deoarece raritatea şi scumpetea cărţilor în evul mediu sînt binecunoscute[26]. Iar faptul că ultimul manuscris provine din secolul al XIV-lea ar putea constitui o altă dovadă în sprijinul ridicării bisericii de zid Sfîntul Nicolae Vechi la anul 1384.

Primul manuscris ridică însă o întrebare tulburătoare: cine ar putea fi comanditarul acestui costisitor manuscris? Şi mai ales unde s-a păstrat el, dacă nu cumva într-o biserică anterioară celei de zid de la 1384, care ar fi putut fi din lemn.

Dacă acceptăm data de 1384 şi am demonstrat pînă în prezent că există suficiente motive pentru a o lua în consideraţie ca atare înseamnă că biserica din Rîşnov este cel mai vechi monument ortodox din Transilvania de sud-est, care ni se păstrează[27] şi totodată primul în care sînt folosite elemente şi structuri gotice.

---

[18] O. Lugoşianu, *op. cit.*, p. 35.

[19] Un exemplu analog găsim tocmai în Moldova secolului al XV-lea la biserica sală din Dolheştii Mari, ctitorită de hatmanul Şendrea înainte de 1481. Comparaţia ar părea forţată dacă n-ar fi vorba de fapt de aceeaşi intenţie: realizarea unei biserici ortodoxe cu mijloace ale arhitecturii gotice.

[20] Această dată scrisă cu litere chirilice foloseşte modalitatea de datare de la naşterea lui Hristos (1384) şi nu de la facerea lumii, fapt ce ne permite să datăm tîmpla şi să precizăm secolul în care a fost redactată inscripţia, deoarece abia la sfîrşitul sec. XVII — începutul sec. XVIII apare şi apoi se generalizează acest procedeu.

[21] C. Bulat, *op. cit.*

[22] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 240.

[23] Ştefan Meteş, *Istoria bisericii româneşti din Transilvania*, vol. I, Sibiu, 1935, p. 46 (Pe faţada bisericii, în prezent nu există nici o inscripţie care să ateste data de 1384 — N.A.)

[24] Dacă am căuta în Ţara Românească un ctitor pentru biserica din Rîşnov observăm că în 1384 are loc o schimbare de domnie. Moare Radu I Basarab (1374—1384) căruia îi urmează la tron Dan I. Basarab (1384—1386), fiul său, frate vitreg cu Mircea cel Bătrîn. E deci firesc ca în amintire să persiste un nume ilustru ca cel al lui Mircea cel Bătrîn şi nu unul uitat: ca cel al lui Dan I. Biserica de la Rîşnov poate fi ori o ctitorie a lui Radu I, presupunere puţin plauzibilă deoarece acesta din cauza bolii nu putuse termina nici principala sa ctitorie, iniţial mănăstirea Tismana, terminată de Dan I, ori o ctitorie a lui Dan I care în scurta sa domnie dovedeşte aceleaşi fire aprigă şi dragoste de independenţă ca şi Mircea cel Bătrîn. Activitatea sa de ctitor este binecunoscută prin intermediul numeroaselor danii făcute mănăstirilor Tismana, Cotmeana, Cozia (Doc. T. Rom. sec. XIII, XIV şi XV, 1247—1500).

[25] P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.S.R.*, vol. I, Bucureşti, Ed. Academiei R.P.R., 1959.

[26] C. Costăchel, P. Panaitescu, A. Cazacu, *Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova în sec. XIV—XVII*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1959, p. 560, arată că în sec. XV Vlad Călugărul a cumpărat de la Lazăr a treia parte din Muntele Prislop pentru o tetraevanghelie ce valora 1.000 aspri.

[27] Ştefan Meteş, *Istoria bisericii româneşti din Transilvania*, 1931, vol. I, p. 46, Sibiu, aminteşte şi de alte biserici ortodoxe din secolul al XIV-lea, ctitorii ale domnilor din Ţara Românească: biserica din Scorei (1391) şi biserica din Răşinari (1383), ambele dispărute. Iar biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului a cărei fundaţie din secolul al XIV-lea, a fost găsită nu de mult sub pavimentul actualei biserici era şi ea o biserică sală, cu absidă poligonală.



Fig. 5. Isus al Milelor (Vir dolorum) — pictură din proscomidie.

Istoria acestei biserici, un nou argument pentru neîntreruptele legături între cele două provincii româneşti, Ţara Românească şi Transilvania, se împleteşte cu istoria populaţiei româneşti de pe aceste meleaguri ale cărei prezenţă şi persistenţă sînt atestate în numeroasele documente ale epocii[28].

În ciuda hotărîrii Sinodului de la Buda, din 1279, care interzicea bisericii schismatice (ortodoxe), ridicarea de edificii din zid, în afară de cazul cînd aveau acoperirea unor privilegii regale, populaţia românească foarte numeroasă la Rîşnov a ridicat totuşi biserica „Sfîntul Nicolae Vechi", probabil cu sprijinul voevodal din Ţara Românească.

Istoria bisericii din Rîşnov stă sub semnul interesului manifestat de către domnitorii Ţării Româneşti faţă de teritoriile de peste munţi adesea dăruite de regii Ungariei în schimbul ajutorului militar sau politic[29]. Cu toate că Ţara Bîrsei nu a fost niciodată donată vreunui domnitor din Ţara Românească, autoritatea şi influenţa acestora au fost mari datorită, pe de o parte, numeroasei populaţii româneşti de aici, iar pe de altă parte, poziţiei Ţării Bîrsei ca ţinut de graniţă în care incursiunile chiar şi răzmeriţele se puteau înfăptui foarte uşor[30].

Domnitorii Ţării Româneşti vor purta o grijă constantă de-a lungul secolelor bisericii Sfîntul Nicolae Vechi din Rîşnov, ca de altfel şi bisericii Sfîntul Nicolae din Scheii Braşovului, dovadă stînd atît manuscrisele găsite la Rîşnov[31], cît şi actele de posesiune asupra Muntelui Baiului şi văii Cerbului[32] ţinuturi întărite bisericii de Mihai Viteazul (care în 1595 se afla la Rîşnov) şi apoi de aproape toţi voievozii ce i-au urmat[33].

După cum glăsuieşte un document din 18 august 1679 datorită... *„numărului tot mai mare al românilor care s-au aşezat de mulţi ani*..."[34] s-a simţit nevoia măririi spaţiului bisericii. Acestui fenomen i se datorează adăugirea în *faza a doua de construcţie* a unei noi travee pe vestul naosului, despărţită de pronaos prin trei arcade pe stîlpi. Pentru a nu distruge unitatea spaţiului interior, pe care o oferă biserica sală, s-a dărîmat zidul de vest al vechii biserici. Traveea adăugată acum, de formă dreptunghiulară, mai lată cu cca 30 de cm şi mai joasă cu 30—40 cm decît naosul vechi, este acoperită cu o boltă barocă semicilindrică cu penetraţii. Întîlnim acelaşi tip de boltă la mai multe monumente laice şi religioase ridicate în aceeaşi perioadă în Transilvania ca: bolta ce acoperă parterul hanului din Mediaş (sfîrşitul sec. XVI—începutul sec. XVII), bolţile care acoperă naosul bisericilor Sfîntul Nicolae din Săscior (sec. XVII), şi Cuvioasa Paraschiva din Comana de Jos (sec. XVII)[35].

Naosul este despărţit de pronaos prin trei arcade, procedeu care apare în Muntenia secolului al XVI-lea,[36] generalizat abia în secolul al XVII-lea.

Paramentul este construit în asize, sistem folosit la aproape toate bisericile din Ţara Românească.

Pe baza analogiei cu monumentele amintite, datăm această a doua fază de construcţie în secolul al XVII-lea.

---

[28] În urma cuceririi Transilvaniei de către maghiari, saşii fuseseră colonizaţi în Ţara Bîrsei cu ajutorul cavalerilor teutoni (1211—1225), ca o expresie a politicii, de întărire a graniţelor, practicată de către regatul feudal maghiar. Dar coloniştii au găsit în aceste locuri o străveche populaţie românească de care au fost influenţaţi şi pe care au influenţat-o în toponimice, cu care au luptat împreună la oaste ca în 1241 cînd au năvălit tătarii („Din Istoria Transilvaniei", Editura Academiei R.P.R., 1960, vol. I, p. 138). Alături de această populaţie saşii sînt pomeniţi în documente, ca cel de la 1288, cînd Ladomir arhiepiscop de Strigoniu porunceşte tuturor prelaţilor şi tuturor nobililor unguri, saşi, secui şi români din comitatul Sibiu şi Bîrsa să nu asculte de regele Ladislau al IV-lea cît timp va mai avea legături cu tătarii, cumanii, saracinii şi nogaii („Documente privind Istoria României, seria C., Transilvania sec XI—XIII", nr. 337). Şi tot împreună au trebuit să folosească „pădurea românilor şi a pecenegilor" (Din Istoria Transilvaniei, p. 66). În Transilvania vor mai fi existat şi alte formaţiuni politice, alte voievodate în afara celor pomenite de Anonymus aşa cum relatează Istoria Transilvaniei „Asemenea voievodate au existat în regiunea unde pînă tîrziu se păstrează puternice urme de autonomie românească, acele „ţări" pomenite în documentele sec. XIII—XIV; Ţara Bîrsei, Ţara Făgăraşului, Ţara Amlaşului şi părţile Sibiului, „deci ţinuturile de graniţă cu Ţara Românească". Principala caracteristică a acestor ţinuturi o constituie faptul că ele erau des donate. Astfel Ţara Bîrsei a fost donată Cavalerilor teutoni, apoi după plecarea acestora va reveni populaţiei autohtone.

Printr-un document din 16 mai 1360 (N. Iorga, *Istoria românilor din Ardeal şi Ungaria)*, Ludovic cel Mare dăruieşte unui „comes Stanislav", refugiat din Ţara Românească, următoarele sate din Ţara Bîrsei: Satulung, Cernat, Taschez şi Zlanfana. În plus după căderea Bulgariei sub dominaţie otomană (1396) un grup important de bulgari se stabileşte la Rîşnov întărind numărul populaţiei ortodoxe. În 1421 vin la Tîrgovişte, în solie la domnul Ţării Româneşti pentru a cere reînoirea privilegiilor comerciale acordate braşovenilor, alături de negustorii saşi şi „Vlad decănaşul" şi „Cîrstea" din Rîşnov, iar la 8 aprilie 1437 în acelaşi scop soseşte Andreiaş, judeţul din Rîşnov. Deci chiar din secolul al XV-lea cînd în urma accelerării procesului de asimilare dispare nobilimea românească din Transilvania care se mai păstrase pînă sub Angevini în secolul al XIV-lea, populaţia românească din Rîşnov era atît de numeroasă şi puternică încît impusese la conducerea cetăţii un jude şi un decan român. („Documente privind Istoria României, veacul XIII, XIV, XV, B. Ţara Românească (1347—1500)", Ed. Academiei R. S. România, 1963).

[29] „Documente privind Istoria României — veacul XIII, XIV, XV, B. Ţara Românească (1247—1500) şi C. Transilvania" (sec. XI—XIII).

[30] I. Bogdan, *Documente şi regeste privitoare la relaţiile Ţării Româneşti cu Braşovul şi Ţara Ungariei în sec. XV, XVI*, Bucureşti, Ed. Socecu, 1902.

[31] „Istoria României", vol. II, Ed. Academiei R.P.R., p. 185.

[32] Hurmuzaki E. şi Iorga N., *Documente privitoare la Istoria Românilor*, vol. 15, partea 2, Bucuresci, Ed. Socecu şi Teclu (1887—1936), p. 1727, 1728, 1741, 1742, 1798, 1799, 1802, 1806.

O. Lugoşianu, în articolul citat, se ocupă de documentele găsite în arhiva bisericii, documente care nu se mai păstrează în original ci doar în copiile autentificate ale lui Ioan Barac de la 1842. Aceleaşi documente sînt reluate de C. Bulat care adaugă şi pomelnicul bisericii de la 1773, identificînd „Ctitorii cei vechi" şi continuă publicarea seriei de documente de posesiune a rîşnovenilor asupra muntelui Baiul, inaugurată la 25 iunie 1550, prin donaţia lui Udrişte Mărgineanu, şi continuată pînă la 1870. Se desprind ca deosebit de importante documentul de la 25 iunie 1550, prin care este atestată o stăpînire de cel puţin două generaţii asupra Muntelui Baiul (Diham) şi documentul de la 15 februarie 1600, emis de cancelaria lui Mihai Viteazul, primul document în care un domn al Ţării Româneşti dăruieşte venitul muntelui Baiul „să fie pe seama sfintei biserici a Rîşnovenilor". De la acest document încep pretenţiile bisericii Sfîntul Nicolae Vechi asupra Muntelui Baiul şi o stăpînire efectivă ce ţine pînă în secolul nostru. Dar documentul provenind de la Mihai Viteazul nu este cea mai veche mărturie în acest sens. Cea mai veche menţiune scrisă, cunoscută pînă în prezent, despre această biserică o întîlnim în *Istoria sfintei besearici a Scheilor Braşovului* a lui Radu Tempea (E.L.U., 1969, p. 58), din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, care compilează, pentru perioada ce ne interesează, o cronică mai veche a protopopului Vasile şi care a glăsuit astfel „1541 (7049)... Atunci au venit şi Mihai sin popei Dobre din Ţara Sîrbească de la învăţătură (1578—(7084) den venirea bolgarilor 184. de aici de l-au trimis în Ţara Muntenească de l-au preoţit şi au fost preot la Rîjnov un an şi citeva săptămîni".

[33] C. Bulat, *Din trecutul bisericii româneşti din Braşov*, „Mitropolia Ardealului", anul 6, nr. 9—10, menţionează pe: Mihai Viteazul (1593—1601), Şerban Radu Voievod (1602—1611), Ioan Matei Basarab (1633—1654), Ştefan Racoviţă (1761—1765). Soţia lui Radu Şerban, Elena, era fata lui Udrişte postelnicul din Mărgineni, nepoată a bătrînului Udrişte şi a domniţei Anca. Această domniţă Anca era fata lui Radu de la Afumaţi şi a domniţei Ruxanda, fiica lui Neagoe Basarab, iar ctitorii cei mai vechi din pomelnic sînt boieri din familia Mărginenilor: Drăghici, postelnic la 1530, şi Danciu, vel armaş vornic din Brîncoveni.

[34] N. Iorga, *Sate şi preoţi din Ardeal*, Bucureşti, 1902, p. 104.

[35] Grigore Ionescu, *Istoria Arhitecturii în România*, vol. II, Bucureşti, Ed. Acad. R.P.R., 1963, 1965; Eugenia Greceanu, *„Ţara Făgăraşului, zonă de rediaţie a arhitecturii de la sud de Carpaţi"*, în „BMI", nr. 2, 1970, p. 34.

[36] V. Drăguţ, *Pridvorul bisericii fostului schit Hotărani — Omagiu lui P. Constantinescu-Iaşi, cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965.

Intrarea în biserică la acea dată se făcea pe o ușă practicată în peretele de nord al traveii de vest a naosului și nu este exclus ca și pronaosul să fi avut o ușă pe latura de nord dacă ținem seama de o scenă pictată la exteriorul bisericii, scenă ce reprezintă „Judecata de apoi" și care aparține iconografiei pridvorului din Țara Românească, pictată de obicei deasupra ușii de acces în pronaos. Tot în această fază după cum am mai spus s-a adăugat și tîmpla de zid.

A treia fază de construcție este faza în care monumentul a fost adus la forma actuală. Ea coincide cu lucrările efectuate la 1773 și consemnate astfel în pomelnicul ce provine de la Ioan și Radu Boghici „Înoitu-s-au această biserică la anul 1773 cu tindă, cu clopotniță de piatră, cu acoperișu i proci... după cum se vede înălțatu-s-au și zidul bisericii ca să se potrivească și coperișul care tot cu țiglă".[37]

Pronaosul actual, dreptunghiular în ax perpendicular pe axul monumentului, numit odinioară și tinda femeilor, este acoperit cu o boltă în cruce și folosește cca 1,40—1,60 m din zidurile vechiului pronaos[38].

Turnul-clopotniță nu se detașează decît ușor pe fațada monumentului, deoarece se completează la parter cu două încăperi dintre care una adăpostește scara de acces în spirală, iar cealaltă servește drept pridvor.

* * *

Probleme tot atît de interesante ridică și pictura bisericii Sfîntul Nicolae Vechi din Rîșnov care decorează monumentul atît în interior cît și parțial la exterior. Ceea ce atrage atenția la prima vedere este diversitatea modalităților de expresie plastice și tehnice întrebuințate în diferitele încăperi ale bisericii care vin să sublinieze diferitele faze de construcție: în traveea de răsărit a naosului și în altar se află o pictură „al fresco" de tradiție bizantină, în traveea de vest a naosului o pictură „al secco" în care se simt influențele baroce, în pronaos o pictură în ulei de factură clasicizantă, iar la exterior o pictură populară în stilul icoanelor pe sticlă.

Înainte de primul război mondial, biserica a fost văruită în întregime în interior. Din această cauză picturile din naos și altar, de o deosebită valoare artistică, s-au păstrat aproape în întregime.

Pe alocuri stratul de var a căzut și se pot vedea scene sau fragmente de scene pe baza cărora putem încerca o sumară analiză. Dar abia după o decapare de sub stratul de var și după o restaurare atentă se va putea întreprinde o analiză științifică a acestei picturi.

În altar, în nișa proscomidiei, se află o scenă, cea mai vizibilă din întreg ansamblul, al cărei motiv îl constituie Iisus al Milelor (Vir dolorum). Iisus este zugrăvit în picioare cu trei sferturi de corp ieșind din mormînt, încadrat în dreapta de Maria, iar în stînga de Ioan Evanghelistul. Maria, îmbrăcată într-un pallium roșu cărămiziu, pe cap cu un maforion de aceeași culoare, îl sprijină pe Iisus de umărul său, ținîndu-i cu mîna dreaptă mîinile împreunate pe piept, lipindu-și obrazul de tîmpla lui Iisus și privindu-l cu o sfîșietoare tristețe. Fața plină a Mariei cu nasul drept și ascuțit, cu sprîncenele în prelungirea nasului și cu mîinile lungi amintește desenul figurilor celor trei domnițe din scena „Nașterii Maicii Domnului" din biserica Sîntă Mărie Orlea (1311).[39]

Isus este reprezentat cu un ștergar alb înnodat împrejurul șoldurilor, bine proporționat; anatomia nu este sugerată prin desenul aproape geometric întîlnit în arta bizantină ci prin valorații ale aceleiași culori.

Sfîntul Ioan așezat în dreapta față de privitor, ceva mai departe de Isus, poartă un costum alb, cu o mantie ocru galben. Duce după un model arhaic mîna dreaptă la față într-un gest de compătimire, iar în mîna stîngă ține un sul sau o carte. Ioan apare foarte tînăr, aproape un adolescent cu trăsături fine, reprezentant al unui ideal de frumusețe efeminată. Ochii săi foarte expresivi par să privească în același punct cu ai lui Isus. Din punct de vedere iconografic această scenă se leagă de reprezentări similare din picturile gotice de la Homorod,[40] pictura exterioară a bisericii reformate din Tileagd[41] (fațada de sud a navei), de pictura transilvăneană a „sintezelor locale" de la Rîmeț (1400),[42] cît și din picturile din secolul al XVI-lea din Țara Românească de la Stănești Lungești (Vîlcea).



Fig. 6. „Învierea lui Lazăr" — pictură din naos.

Tipologia capului lui Isus este similară cu cea de la Homorod; el este redat în semiprofil cu ochii negri larg deschiși privind într-un punct situat jos, cu nasul subțire și lung, sprîncenele negre subțiri și părul ondulat ce se poate vedea pe umărul stîng, cu barba bifurcată după moda masculină din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Nu găsim nici stridențe, nici patetism exagerat în această scenă.

Zugravul care a pictat-o încearcă să redea volumul corpului printr-o subtilă valorație de culoare, iar carnația prin saturația culorii eliminînd din mijloacele de subliniere a anatomiei blicurile albe și desenul pronunțat.

Contururile sînt realizate cu brun închis, iar faldurile costumelor și trăsăturile fețelor cu brun deschis.

În continuarea scenei amintite, sub fereastra ce luminează proscomidia este pictat un sul de culoare ocru galben cu capetele rulate, desfășurat pe orizontală, pe un fond roșu englez, ceea ce creează impresia de detașare a sulului de perete. Sulul conține o inscripție, probabil vechiul pomelnic al ctitorilor bisericii, repictat, din care nu se mai poate citi decît „Pomenește doamne pe robii tăi".

Din pictura altarului nu mai sînt vizibile alte scene în afară de cei doi sfinți zugrăviți în glaful ferestrei de răsărit cu traseul refăcut la ultima adăugire: Sfîntul Ioan Bogoslavul și Sfîntul Grigore din Nazians (care făceau parte din rugăciunile arhiereilor) și care se deosebesc de pictura din proscomidie dar se înrudesc cu pictura exterioară executată la 1823.

Naosul pictat în întregime este acoperit cu un strat de var. Pe alocuri varul protector a căzut și se mai pot vedea cîteva fragmente de pictură. Partea cea mai valoroasă a picturii este cea care decorează traveea de est a naosului, unde datorită transparenței relative a stratului de var se observă despărțirea scenelor prin sistemul caracteristic picturii bizantine adoptat de țările române, cel al chenarelor de culoare roșu închis, mărginite de fine dungi albe.

Pentru respectarea iconografiei ortodoxe, care cere ca în cupolă să fie zugrăvit Isus Pantocrator, lipsind aici cupola, s-a desfăcut arcul ce despărțea cele două travee ale vechii biserici permițînd pictarea unui medalion central în care apare Isus Pantocrator înconjurat de o inscripție, de la care pornesc, sub formă de cruce, medalioane mai mici cu sfinți.

[37] C. Bulat, *op. cit.*

[38] vezi foto nr. 1.

[39] V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania* (sec. XIV—XV), Ed. Meridiane, București, 1971.

[40] V. Drăguț, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, fig. 5, „SCIA", 1964, I.

[41] V. Drăguț, *Picturi murale exterioare în Transilvania Medievală*, „SCIA", 1965, I, p. 75.

[42] V. Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, p. 43.

Pereţii sînt acoperiţi cu scene din viaţa lui Isus. Vizibilă este doar o singură scenă, cea din colţul de nord-est al bisericii, care face parte din ciclul minunilor lui Isus, părînd a fi „Învierea lui Lazăr"[43]. Deşi nu este în întregime degajată de sub pojghiţa de var şi din pricina poziţiei observarea este dificilă, putem afirma totuşi că scena poate fi raliată picturii din proscomidie atît din punct de vedere al tipologiei, cît şi al calităţilor artistice. Personajul feminin este repictat recent, într-o viziune rustică, probabil cînd au fost repictate mîinile şi picioarele personajelor cu ocru galben, pictură care acum a început să se cojească. Scena de mici dimensiuni (datorită spaţiului disponibil) are mai multe personaje: Isus Hristos, într-o mişcare avîntată, binecuvîntează cu mîna dreaptă o femeie cu capul descoperit care stă cu ambele mîini întinse în chip de rugă; urmează un grup de şase apostoli a căror tipologie se apropie de cea a apostolilor din pictura de la Sîntă Măria Orlea (1718)[44]. Fundalul de arhitectură nu este încă degajat de sub var.

Pe arcul de nord-vest într-un medalion este înfăţişat un sfînt. Figura sfîntului redată în semiprofil, cu un oval perfect, cu ochii migdalaţi, sprîncene puternice în continuarea nasului, se apropie de pictura secolului al XV-lea din Transilvania (Rîbiţa, Criscior), iar prin frumuseţea distinsă a feţii ne aminteşte de pictura meşterului Ştefan de la Densuş[45].

Tot în favoarea datării în secolul al XV-lea pledează şi scena aceasta. Isus poartă o mantie fluturîndă care aminteşte de pictura constantinopolitană din epoca Paleologilor iar mantia sfîntului din medalion este tratată într-o reţea de linii, caracteristică ultimei faze a picturii bizantine din prima jumătate a secolului al XV-lea, faza grafică[46]. Probabil că această pictură a fost reîmprospătată ulterior, ton pe ton, deoarece veşmintele personajelor sînt mult mai puţin afumate decît figurile, iar sulul din altar, ce cuprinde pomelnicul vechi, este redactat în limba română cu caractere chirilice, limbă care pătrunde în biserică în secolul al XVI-lea odată cu primele traduceri în româneşte ale textelor biblice şi cu tipăriturile diaconului Coresi nu mai departe decît în Scheii Braşovului[47].

Din punct de vedere stilistic această pictură se apropie foarte mult de pictura de la Sîntă Măria Orlea[48], iar din punct de vedere iconografic şi cromatic, de picutra din Ţara Românească dar ca tipologie este tributară încă unor contacte cu pictura gotică; desenul are preponderenţă asupra culorii, ceea ce alături de componentele de factură bizantină ne face să avansăm ipoteza datării acestui ansamblu la sfîrşitul secolului al XV-lea — începutul secolului al XVI-lea, căci „picturile murale din Transilvania prezintă în ultimele decenii ale secolului al XV-lea aspecte în care se pot recunoaşte eforturile de asimilare a inovaţiilor artistice, de afirmare a creatorilor locali într-o viziune proaspătă şi originală"[49].

Traveea de vest a naosului, adăugată în secolul al XVII-lea, este şi ea pictată în întregime, „al secco", cu scene din viaţa şi patimile lui Isus şi medalioane cu sfinţi într-o viziune influenţată de pictura barocă. Culorile roşu vermillon şi verde smarald dialoghează subtil cu galbenul şi vernilul.

Pronaosul, pictat în ulei în secolul al XIX-lea, păstrează, în timpanul de deasupra arcadelor, o amplă scenă în frescă realizată în stilul icoanelor pe sticlă probabil odată cu pictura exterioară de la 1823, din care apare de sub stratul de var doar figura Sf. Ana.

Biserica este decorată şi cu o frumoasă pictură exterioară, realizată în frescă, pe laturile de nord şi de vest.

Pictura de pe latura de nord, în partea superioară comportă două etape de execuţie.

Prima, de factură brâncovenească (începutul secolului al XVIII-lea), delimitează partea bisericii construite la sfîrşitul secolului al XVII-lea de adăugirile făcute la 1773. Această pictură cuprinde două scene mari ce se pot distinge foarte greu deoarece sînt acoperite parţial cu var:

— un fragment dintr-o scenă din care se vede doar Maria orantă flancată de doi îngeri;

— o scenă ce ţine, din punct de vedere al aşezării, de iconografia pridvorului din Ţara Românească ilustrînd „Judecata de apoi", în care Isus apare în mandorlă, îmbrăcat ca mare preot, flancat de Maria şi Ioan Botezătorul. De-o parte şi de alta arhanghelii Mihail şi Gavril sună din trîmbiţă. În dreapta, sus, apar trei cruci galbene, iar în stînga, jos, ies din pămînt oameni. Sub scena „Deisis", „Tronul Hetimasiei" este adorat de Ioan şi Maria. Scenele sînt pictate pe un fond gri, cu ocru închis pentru feţe, roşu englez pentru păr, roşu permanent şi verde oliv pentru veşminte. Ultima scenă este întreruptă de lucrările de mărire efectuate în 1773.

A doua etapă cuprinde o pictură de factură populară. Realizată la 1823, după cum mărturiseşte inscripţia de pe faţada monumentului, ea decorează atît peretele de nord, în continuare întreg peretele de vest, cît şi baza clopotniţei.

Pe peretele de nord pictura se continuă prin scene de sine stătătoare ce amintesc icoanele pe sticlă fără a se lega tematic de pictura anterioară. Apar aici diferite subiecte mult îndrăgite de meşterii populari şi anume: Învierea, Cei trei părinţi ai bisericii (sfinţii Ioan, Vasile şi Grigore), Sf. Ilie, Sf. Teodor, Sf. Gheorghe, Sf. Mihail. Atît din punct de vedere stilistic, desenul contururilor apăsat, realizat cu negru, la care se adaugă o anumită stîngăcie a desenului, culorile întrebuinţate pastelate, în care predomină verdele deschis alternînd cu roşul, cît şi din punct de vedere iconografic se poate observa influenţa picturii pe sticlă mai precis chiar a centrului de icoane pe sticlă ce funcţiona în Şcheii Braşovului la acea epocă.

Faţada de vest este concepută ca o scenă unică cu mai multe personaje. Astfel în partea superioară apar arhanghelii Mihail şi Gavril cu însemnele puterii lumeşti, globul într-o mînă iar în cealaltă simbolul judecăţii sau al războiului (sabia lui Mihail) şi al păcii sau iertării (floarea — Gavril). Cei doi se găsesc de-o parte şi de alta a unui tondou în care e zugrăvit Isus Hristos. Deci este ilustrată scena în care Isus apare ca înger al răzbunării. În centrul intrării sînt zugrăviţi sfinţii Petru şi Pavel. Baza clopotniţei este decorată ca o amplă icoană de hram. În centrul scenei, Sfîntul Nicolae, patronul bisericii, îmbrăcat în haine de mare preot, cu mîna stîngă ţine o carte deschisă pe genunchi, iar cu dreapta binecuvîntează. Dintr-o parte Isus Hristos îi întinde evanghelia închisă, iar din cealaltă parte Fecioara, un omofor. Scena este înconjurată de medalioane de sfinţi şi de patru scene mici cu momente mai importante din viaţa sfîntului Nicolae.

* * *

În lumina acestor consideraţii putem avansa ipoteza că biserica ortodoxă Sfîntul Nicolae Vechi din Rîşnov este cea mai veche ctitorie, dintre cele care ni se păstrează, a unui domnitor muntean în Transilvania. Biserica conservă un valoros ansamblu de pictură de la sfîrşitul secolului al XV-lea, — începutul secolului al XVI-lea şi continuat pînă în secolul al XIX-lea care-şi va dezvălui în totalitate comorile artistice de abia după o migăloasă restaurare. Anterioară actualei biserici din Scheii Braşovului[50], bucurîndu-se de o atenţie constantă din partea domnilor Ţării Româneşti, biserica ortodoxă Sfîntul Nicolae Vechi din Rîşnov reprezintă o nouă dovadă a neîntreruptelor legături ale românilor din cele două provincii româneşti aflate de o parte şi de alta a Carpaţilor.

Probabil că biserica Sfîntul Nicolae Vechi din Rîşnov ar fi jucat un rol mai important în peisajul spiritual transilvănean dacă din concurenţa comercială dintre Braşov şi Rîşnov ar fi ieşit Rîşnovul triumfător. Biserica ortodoxă din Şcheii Braşovului, polarizînd în decursul secolelor (dar nu în totalitate) interesul domnitorilor din ţările române, a luat o mare dezvoltare. Dar în Şcheii Rîşnovului se află o biserică modestă dar mai valoroasă decît cea din Şcheii Braşovului, meritînd să fie înscrisă în rîndul monumentelor de seamă ale românilor din Transilvania.

[43] Louis Reau, *L'iconographie de l'art chretien*, Paris, „Presses Universitaires de France", 1955—1959.

[44] V. Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania*, fig. 4.

[45] V. Drăguţ, *Un zugrav din Transilvania în secolul al XV-lea, Ştefan de la Densuş*, „SCIA", XIII, 1966, nr. 2.

[46] V. N. Lazarev, *Istoria vizantiinskoi jivopisi*, Moscova, 1947.

[47] George Ivaşcu, *op. cit.*, p. 93.

[48] V. Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania*, p. 11.

[49] V. Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania*, p. 60.

[50] Pomenită pentru prima dată în 1339, refăcută la 1496 de Vlad Călugărul, mărită în 1512—21 de Neagoe Basarab, reconstruită în 1583 de Petru Cercel, terminată şi zugrăvită în 1594 de Aron Vodă al Moldovei (Candid, I. Muşlea, *Biserica Sfîntului Nicolae din Şcheii Braşovului*, vol. I, Braşov, 1943).

CONSTANTINOS ŞI IOAN — AUTORII ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA BISERICA DOAMNEI — BUCUREŞTI

CORINA POPA

Restaurarea picturii bisericii Doamnei, iniţiată în 1972 de D.M.I. în colaborare cu Secţia de pictură monumentală a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti[1], oferă condiţii optime pentru reluarea cercetării ansamblului de pictură al vechii ctitorii cantacuzine.

Reluarea cercetării este necesară şi pentru că studiul amplu datorat profesorului I. D. Ştefănescu nu acordă atenţie picturii pronaosului şi nu oferă o analiză detaliată de ordin stilistic.

În rîndurile ce urmează intenţionăm să facem o scurtă analiză iconografică şi o alta stilistică amănunţită a picturii pronaosului. Referirile la iconografia picturii din naos, încă nerestaurată, se bazează pe materialul ilustrativ şi pe observaţiile profesorului I. D. Ştefănescu, iar analogiile sînt semnalate cu oarecare rezervă, deoarece se sprijină parţial pe studii monografice ce pun accentul pe analiza iconografică, cu foarte sumare consideraţii stilistice, însoţite de un material ilustrativ insuficient[2].

* * *

Ciclurile ilustrate pe pereţii pronaosului sînt *Minunile lui Christos*, pe primele două registre de sus, şi *legenda vieţii lui Sf. Gheorghe*, pe registrul al treilea. Partea inferioară a pereţilor nu mai păstrează pictură, iar calota a fost total repictată în secolul trecut. Arcurile pe care se înalţă calota sînt decorate cu obişnuitele medalioane cu sfinţi, înconjurate de vrejuri şi flori.

Urmînd ordinea obişnuită a desfăşurării scenelor, începem cu timpanul peretelui sudic ce adăposteşte scenele *Vindecării soacrei lui Petru* şi *fiicei Cananeencei*[3] (fig. 1 şi 2).

În timpanul vestic este zugrăvită ampla scenă a *Înmulţirii pîinilor* (fig. 3) cu cele două apariţii obligatorii ale lui Isus: în momentul binecuvîntării pîinii şi în cel al împărţirii. Deşi scena este amplă şi cu mai multe momente ce ţin de fapt de împărţirea pîinilor, se păstrează regula obişnuită: Isus apare în partea dreaptă a scenei şi, pentru o mai sigură evidenţiere a sa, a fost lăsată o distanţă destul de mare între el şi apostoli, iar figura sa este proiectată singură, pe un relief mai calm. Această temă îndrăgită de arta paleologă pentru posibilitatea de detaliere şi caracterul ei narativ, este relativ rară în pictura bisericească din Ţara Românească. Din cauza spaţiului mai dificil de decorat ce-l oferă bisericile de plan triconc, programul iconografic al naosului exclude de obicei ciclul Minunilor. Totuşi se păstrează un exemplu, cel oferit de pictura din secolul al XIV-lea a bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş — figurare ce prezintă numeroase similitudini cu redactarea pe care am întîlnit-o la Biserica Doamnei. Aceeaşi scenă o vom regăsi şi la o serie de biserici pictate de zugravii şcolii de la Hurez[4].

Pe timpanul de nord sînt reprezentate *Cele trei ispitiri ale lui Isus* (fig. 4) şi *Parabola judecătorului nedrept* (fig. 5), ultima din ele reprezentînd o scenă destul de rară în pictura din Ţara Românească[5].

Peretele de răsărit adăposteşte în lunetă scenele cu *Femeia adulteră* (fig. 6) şi *Vindecarea femeii gîrbovite* (fig. 7—7 bis)[6].

Registrul secund începe cu *Vindecarea de ologi şi ciungi* (fig. 8) şi *Vindecarea celor doi stăpîniţi de diavoli* (fig. 9)[7].

În continuare, la vest, sînt zugrăvite în panouri mici: *Samariteanca la fîntînă* (fig. 10), *Isus predicînd apostolilor în faţa fariseilor* (fig. 11), *Vindecarea paraliticului* (fig. 12), *Oprirea furtunii* (fig. 13) şi *Învierea fiului văduvei* (fig. 14).

La nord se desfăşoară scenele cu *Plata birului* (fig. 15) şi *Alungarea negustorilor din templu* (fig. 16). În sfîrşit, pe peretele estic, întîlnim *Chemarea apostolilor Iacob şi Ioan, fii lui Zebedeu* (fig. 17). *Învierea fetei lui Iair* (fig. 18), *Pilda lui Zahei* şi *Vindecarea leprosului* (fig. 19).

Ultimul registru, care păstrează decor pictat, este cel de-al treilea, dedicat în întregime vieţii Sf. Gheorghe[8]. Începînd de pe peretele sudic scenele se desfăşoară după cum urmează: *Sf. Gheorghe omorînd dragonul* (fig. 20) — imagine tipică pentru reprezentarea acestui sfînt în sinaxare sau icoane; două detalii iconografice interesante arată cum Sfîntul este încoronat de un înger, iar dragonul transformat într-un animal inofensiv care, legat de gît, este dus de prinţesă în cetate[9]. În continuare: *Sfîntul în faţa lui Diocleţian, Întemniţarea* (fig. 21), *Străpungerea cu suliţe* (fig. 22), *Tragerea pe roată* (sud), *Sfîntul strivit cu o piatră grea, Încălţarea cu ghete de fier înroşit, Otrăvirea, Arderea în cuptorul de var* (fig. 23, 24) (la vest); ultimele scene înfăţişează cîteva minuni ale sfîntului alternînd cu scene de martiriu: *Alungarea duhurilor rele din templu* (fig. 25), *Biciuirea, Învierea celui mort, Învierea boului lui Glicherie, Decapitarea unor martiri, Moartea împărătesei Alexandra* (fig. 26) şi *Tăierea capului Sf. Gheorghe*[10].

Prezenţa acestui ciclu hagiografic derivă dintr-o mai veche tradiţie paleologă, aceea a ilustrării vieţii de sfinţi militari, împreună cu scene din Minuni, în navele laterale ale bisericilor[11].

---

[1] Restaurarea picturii, aproape în întregime încheiată în pronaos, a fost executată de studenţii Secţiei de artă monumentală-restaurare a Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti, sub conducerea şi îndrumarea asistentului universitar Nicolae Sava.

[2] I. D. Ştefănescu, *L'église Doamnei a Bucarest*, „B.C.M.I.", XXXVI, 1943, p. 7—35; I. Mihail, Pictura bisericii din Săcuieni-Dîmboviţa, „B.C.M.I.", XIX, 1926, p. 154—166; T. Voinescu, *Note asupra curţii şi bisericii din Băjeşti*, „S.C.I.A.", IV, 1957, p. 75—108; Idem, *Pîrvu Mutu*, Meridiane, Bucureşti, 1968; C. Pillat, *Biserica Cretzulescu din satul Rebegeşti*, „S.C.I.A.", nr. 2, 1958 p. 51—72; Idem, *Locul bisericii din Roata Cătunu în istoria artei din Ţara Românească*, „S.C.I.A.", seria Artă plastică, XV, 1968, nr. 2, p. 191—212; Idem, *Ansamblurile de pictură de la mănăstirea Plătăreşti şi biserica din Dobreni*. „B.M.I."; nr. 3, 1971, p. 95—110; Idem, *Tradiţie şi inovaţie în iconografia picturii Ţării Româneşti din epoca lui Matei Basarab*, „S.C.I.A.", nr. 2, 1973, p. 273 şi următoarele; V. Brătulescu, *Mănăstirea Polovragi*, „B.C.M.I.", XXXIII, 1940, p. 5—34.

[3] Prima scenă respectă indicaţiile Erminiei (V. Grecu, *Cărţi de pictură, bisericească şi bizantină*, 1936, Cernăuţi, p. 155), prin plasarea lui Petru în spatele apostolului Ioan şi prin faptul că, în mod excepţional, Petru nu repetă gestul lui Isus. Cea de-a doua scenă înfăţişează pe Isus cu cei patru apostoli, într-un peisaj, în faţa cărora stă o fată dezgolită pînă la talie, iar în spatele ei o femeie mai în vîrstă. Scena ar putea fi vindecarea fiicei Cannaneencei, deşi nu apar detaliile obişnuite: un drac ieşind din gura fetei sau reprezentarea mamei cu un cîine (V. Grecu, *op. cit.*, p. 159, L. Reau, *Iconographie de l'art chretien*, Paris, 1957, II, 2, p. 382).

[4] O. Tafrali, *Pictura bisericii Domneşti din Curtea de Argeş*, „B.C.M.I.", X—XV, 1917—1923, Bucureşti, 1923, p. 229. Aceeaşi scenă reapare la biserica mare a mănăstirii Hurez, la biserica domnească din Tîrgovişte.

[5] Luca, XVIII, 6, 7, 8.

[6] Prima prezintă detaliul obişnuit cu piatra pe care Isus o arată celor ce se cred nepăcătoşi, cea de-a doua este mai puţin precizată, femeia pare a fi numai aplecată, nu chiar gîrbovită şi Isus nu atinge bolnava cum cerea cartea de pictură (V. Grecu, *op. cit.*, p. 161). Această abatere de la indicaţiile Erminiei se explică aici prin suprafaţa mai largă pe care se desfăşoară scena, precum şi prin obiceiul, mereu reluat, al zugravului de a crea o pauză între grupul lui Isus, cu apostolii şi celelalte personaje.

[7] Matei, VIII 28. Relatarea evangheliei este fidel respectată.

[8] Pentru iconografia Sf. Gheorghe, vezi V. Grecu, *Cărţile de pictură*, p. 256—258; L. Reau, *Iconographie*, III, 2, Paris, 1958, p. 571—577.

[9] Frecvenţa acestei scene în pictura de icoane sau în cea murală se explică prin caracterul ei simbolic; Dragonul învins întruchipează păgînismul, erezia, iar tînăra fată, provincia care sub protecţia acestui sfînt a învins erezia. (Metzulescu, *Sf. Gheorghe*, „Mitropolia Banatului", nr. 1—3, 1965, p. 136 şi 144).

[10] Semnalăm o surprinzătoare apropiere, care s-ar putea explica prin inspirarea dintr-o sursă comună, între ciclul vieţii Sf. Gheorghe, înfăţişat pe verso-ul ferecăturii meşterului Georg May II făcută pentru biserica Sf. Gheorghe cel Nou, din Bucureşti probabil către anul 1690, şi pictura lui Constantinos (Corina Nicolescu, *Argintăria laică şi religioasă în ţările române* (sec. XIV—XIX), Bucureşti, 1968, p. 310, fig. 250).

[11] S. Dufrénne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 5. La biserica Sf. Dumitru din Mistra, în navele laterale sînt zugrăvite minunile, apoi ciclul prescurtat al vieţii Mariei şi vieţile Sfinţilor Nestor şi Dumitru. În nartexul bisericii Aphendiko (1311) apar numai Minunile.



Fig. 1. Vindecarea soacrei lui Petru (perete sud).



Fig. 2. Vindecarea fiicei Cananeencei (perete sud).

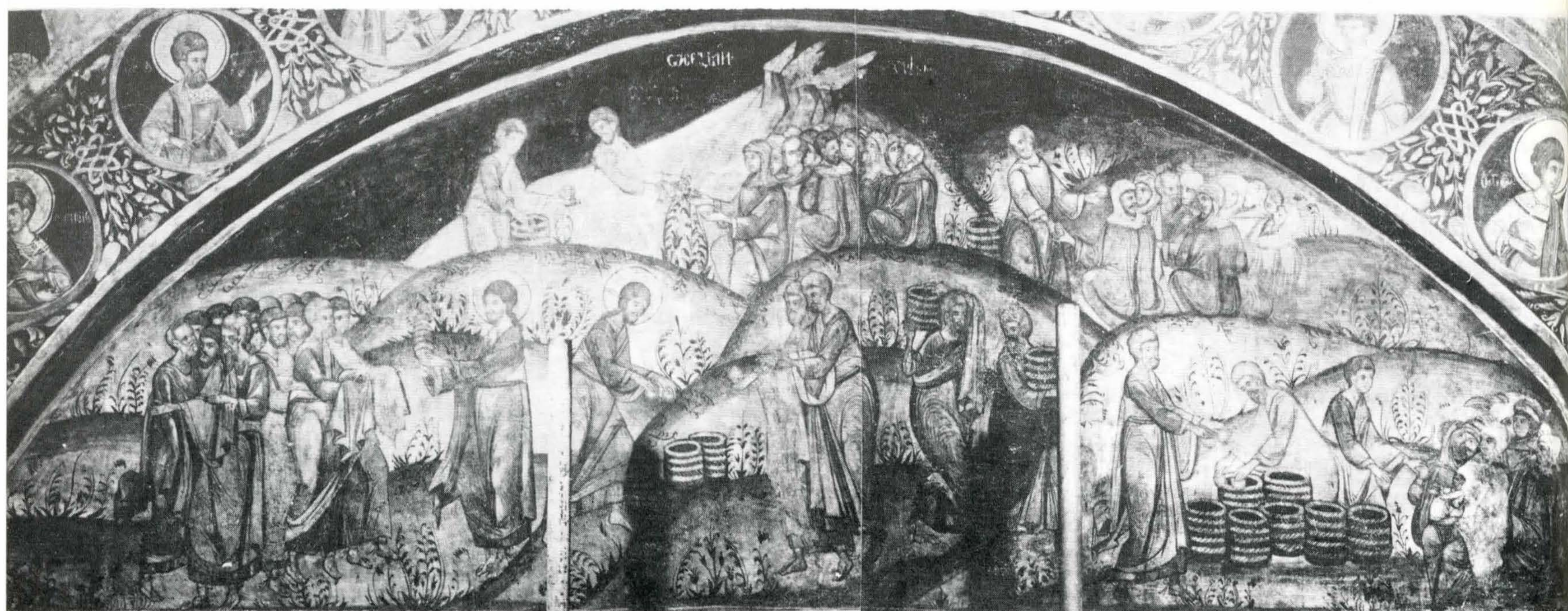


Fig. 3. Înmulțirea pîinilor (perete vest).

Marea popularitate de care s-a bucurat acest sfînt, datorată probabil dublei lui calități de sfînt militar și de patron al agriculturii, se reflectă la noi în frecvența utilizării numelui și în numărul relativ mare de lăcașuri de cult ce i-au fost închinate.

Prezența acestei legende pe pereții ctitoriei cantacuzine se explică prin preferința picturii primei jumătăți a secolului al XVII-lea de a decora pronaosurile cu legende de sfinți militari, ca aluzie la sperata eliberare armată de sub turci[12]. Ar mai putea exista o explicație în relație mai directă cu soarta familiei Cantacuzino, urmărită deopotrivă de admirația și invidia boierilor și a Porții. Poate alegerea Sf. Gheorghe, mort prin decapitare semnifica, pentru Șerban Cantacuzino, moartea similară a ilustrului său tată, postelnicul Constantin Cantacuzino, ucis mișelește la Snagov.

* * *

Întrucît programul iconografic al picturii unei biserici constituie o unitate coerentă — vom reveni puțin în cele ce urmează asupra iconografiei întregii biserici, pentru a putea caracteriza mai bine notele specifice ale picturii pronaosului.

Pe pereții absidei altarului se desfășoară scene din legenda vieții Mariei, un loc central avîndu-l scena prezentării Mariei la templu. Același ciclu reapare în altarul bisericii mari a mănăstirii Hurez, zugrăvit de Constantinos[13]. Prezența acestui ciclu cu caracter narativ, în altar, este foarte semnificativă pentru această fază tîrzie a picturii postbizantine, în care plăcerea de a povesti este mai mare decît respectul față de vechile canoane[14].

În rest, programul iconografic este cel obișnuit și foarte asemănător cu cel al ansamblurilor de pictură anterioare bisericii Doamnei (1683), cum sînt cele de la biserica de curte din Băjești (mijlocul secolului), sau de la biserica din Roata Cătunu (1672)[15].

Naosul, de plan dreptunghiular, nu se deosebește substanțial, ca distribuție a scenelor, de bisericile de tip triconic, care beneficiază în plus de suprafețele rezervate absidelor laterale.

Conform unei tradiții posticonoclaste, împămîntenită apoi în epoca paleologă și continuată pînă în secolul al XVI-lea la Athos, pe pereții acestei încăperi se desfășoară ciclul Marilor sărbători și cel al Patimilor[16]. Prin reducerea programului iconografic la aceste două cicluri, ansamblul bucureștean se rataşază mai mult bisericilor anterioare, aparținînd epocii lui Matei Basarab și celei imediat următoare ei, cum ar fi Băjești, Săcuiani (1667), Rebegești (1669), Roata Cătunu (1672); de acestea se apropie și ca dimensiuni — deo-

---

[12] C. Șerban, *Constantin Brâncoveanu,* Ed. tineretului, Buc. 1969, p. 14 și următoarele.

[13] Exprimăm de la început rezerva față de exactitatea analogiilor, pentru că nu am dispus de lucrări monografice cu material ilustrativ bogat și nici nu am putut verifica pe teren decît o parte din ipotezele pe care le avansăm.

[14] La biserica mănăstirii Govora, ciclul vieții Mariei apare pe peretele de nord al pronaosului, regăsit și la Filipeștii de Pădure, pe peretele sudic al aceleiași încăperi. Un element comun, reintrodus în iconografia picturii Țării Românești poate de Constantinos, este scena cu cortul mărturiei — prezentă atît la biserica Doamnei, cit și la Govora.

[15] T. Voinescu, *Băjești,* p. 103; C. Pillat, *Roata Cătunu,* p. 204; I.D. Ștefănescu, *L'eglise* .... p. 8.

[16] Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'evangile,* Paris, 1960, p. 16—31; N. Cabasilas, *Tîlcuirea Sfintei liturghii,* București, 1946, p. 26, 79—80.

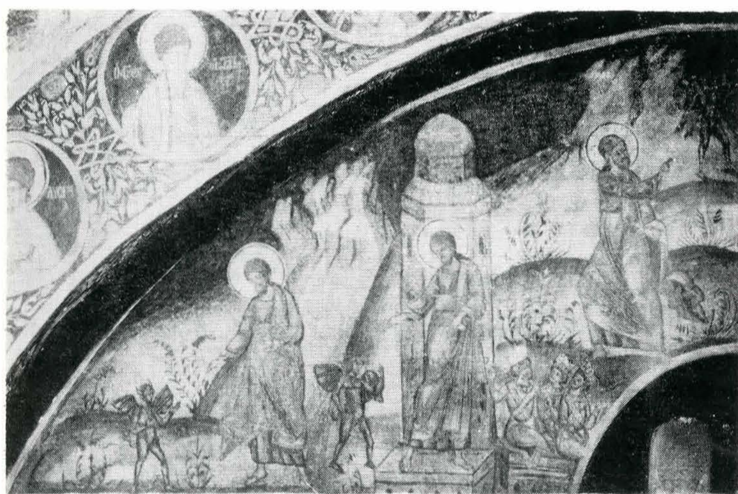


Fig. 4. Cele trei ispitiri ale lui Isus (perete nord).

sebindu-se parțial de celelalte ansambluri de pictură datorate școlii de Hurez în majoritate cu un program iconografic mai bogat, incluzînd, în traveea de apus a naosului, cîteva momente din faptele lui Isus. O astfel de situație apare la biserica mare a mănăstirii Hurez și la Polovragi, la Govora programul fiind îmbogățit de legenda vieții Mariei zugrăvită parțial în naos. Numai la paraclisul și bolnița de la Hurez — biserici cu o singură încăpere — ciclul minunilor este amplu reprezentat. Același ciclu poate fi regăsit în naosul bisericii din Rîmnicu Sărat, zugrăvită de Pârvu Mutu.

Iconografia pronaosului credem că trebuie judecată împreună cu cea a pridvorului, deoarece generalizarea lui în a doua jumătate a secolului al XVII-lea oferea un spațiu suplimentar pe care s-au mutat o parte a ciclurilor ce erau zugrăvite pînă atunci în pronaos.

Sinoadele ecumenice, care începînd cu biserica mare a mănăstirii Cozia (sec. XIV) sînt zugrăvite în pronaos, cu puține excepții, cum ar fi pronaosul bisericii Filipeștii de Pădure, trec în pridvor.

Sinaxarul și *Imnul Acatist,* temele cele mai frecvente în pronaosurile bisericilor din sec. XVI și XVII (Arnota, Dobreni, Băjești)[17], reapar în ansamblurile brâncovenești: biserica mănăstirii Polovragi și biserica mănăstirii Hurez (aici sinaxarul fiind complet); biserica mănăstirii Govora, în care

Fig. 6. Femeia adulteră (perete est).



întîlnim o redactare sintetică a semnificațiilor Imnului Acatist — în cele patru timpane de sub calotă —, formulă iconografică prezentă și la paraclisul de la Mogoșoaia.

Dar cele două teme sînt uneori înlocuite de cicluri hagiografice: la biserica Doamnei și Topolnița — legenda Sf. Gheorghe, la Săcuiani — viața Sf. Nicolae, la Plătărești — viața Sf. Mercurie[18].



Fig. 5. Parabola judecătorului nedrept (perete nord).

La ansambluri mai tîrzii, precum biserica Fundenii Doamnei (1699), ciclurile hagiografice — viața Sf. Gheorghe și a lui Eftimie cel Mare — trec și ele în pridvor[19].

Judecata de apoi, temă rară în pictura pronaosului și întîlnită numai la Băjești, devine la sfîrșitul secolului al XVII-lea tema preferată a picturii pridvorului, un rol important în împămîntenirea ei în Țara Românească revenindu-i lui Pîrvu Mutu, ucenicit în Moldova.

Zugrăvirea ciclului Minunilor în pronaosul bisericii Doamnei nu este o excepție, același ciclu, chiar dacă mult redus, poate fi văzut și în pronaosul bisericii din Plătărești și în cel al bisericii din Filipeștii de Pădure.

În pictura bizantină, ciclurile considerate de importanță majoră erau Patimile, Marile sărbători și uneori Copilăria. Minunile au fost socotite, împreună cu viețile sfinților, teme de importanță secundară. De aceea primele cicluri erau grupate în jurul turlei Pantocratorului și în nava centrală, iar Minunile apăreau în navele laterale sau chiar în nartex[20].

În pictura feudală din Țara Românească și din Moldova, cel mai adesea lipsește ciclul Minunilor, dar în epoca în care se picta biserica Doamnei, la bisericile mai mari cantacuzine (Rîmnicu Sărat) Minunile reapar în naos.

Zugravii Constantinos și Ioan, într-o perioadă în care

Fig. 7. Vindecarea gîrbovitei (perete est).



pictorii de biserici transferă teme iconografice în pridvor pentru cristalizarea unei iconografii a acestei noi încăperi, procedează similar deplasînd Minunile în pronaos. Soluția este insolită, dar conformă cu spiritul epocii. În programul iconografic al picturii din secolul al XVII-lea se observă o oarecare fixitate a programului din altar și din naos, în timp ce pentru pictura pronaosului se recurge la soluții va-

[17] C. L. Dumitrescu, *Programe iconografice în pronaosul bisericilor de mănăstire din Țara Românească, în secolul al XVI-lea,* „SCIA", nr. 2, 1973.

[18] I. Mihail, *Săcueni,* p. 154 și următoarele; C. Pillat, *Plătărești și Dobreni,* „B.M.I.", nr. 3, 1971, p. 101—102.

[19] C. Popa, D. Năstase, *Biserica Fundenii Doamnei,* București, 1969, fig. 22, 23, 24. Remarcăm evidentele similitudini în redactarea ciclului vieții Sf. Gheorghe la cele două ctitorii cantacuzine.

[20] C. Millet, *op. cit.,* p. 16, 31; S. Dufrénne, *Programmes......* p. 9—10.

riate, asocierile de cicluri deosebindu-se de la un ansamblu la altul în funcţie de destinaţia bisericii şi de dimensiunile ei.

Biserica Doamnei, avînd zugrăvite Minunile şi viaţa Sf. Gheorghe pe pereţii pronaosului, Judecata de apoi şi Sinoadele ecumenice în pridvor se înscrie în evoluţia generală a picturii secolului al XVII-lea din Ţara Românească, prezentînd înrudiri cu ansamblurile anterioare şi cu cele ce i-au urmat.

*
* *

În partea a doua a lucrării intenţionăm să facem o încercare de analiză stilistică în special pe marginea următoarelor probleme: repartizarea scenelor, compoziţia, desenul, culoarea, mijloacele de reprezentare a spaţiului şi figurarea personajelor. Am considerat utilă urmărirea acestora în speranţa că vom putea desluşi, ca urmare a unor observaţii „concentrate“, modalitatea mijloacelor de expresie ale picturii acestui ansamblu, şi contura individualitatea ei.

Încercarea noastră n-a dispus întotdeauna de un material comparativ ce ar fi dus la o selectare mai riguroasă a particularului de general, în cadrul ansamblului studiat, iar metoda de cercetare — observaţia — implică oricînd un coeficient de aproximaţie. Chiar dacă valabilitatea acestei analize stilistice este relativă, ea poate servi celor ce se ocupă de pictura secolului al XVII-lea, pentru individualizarea, prin diferenţiere, a altor ansambluri de pictură cercetate pînă acum mai ales din punct de vedere iconografic.

Repartizarea scenelor. Pereţii pronaosului oferă patru suprafeţe dreptunghiulare delimitate în partea superioară de traseul semicircular al arcurilor pe care se sprijină calota şi secţionate pe pereţii de nord şi de sud, de cîte o fereastră.

Pictura se desfăşoară în trei registre, delimitate de benzi orizontale roşii cu marginea albă, iar fiecare registru este împărţit în panouri de aceleaşi benzi roşii, verticale. Se constată o corespondenţă în dispunerea scenelor pe pereţii de nord şi de sud: cîte două scene în primele două registre şi cîte cinci în registrul al treilea. Pe peretele de est apar tot două scene în registrul prim, dar cinci în al doilea. Peretele vestic, dominat de scena înmulţirii pîinilor din timpan, este decorat cu cinci, respectiv şase scene, în registrele următoare.

În general, liniile verticale ce împart registrele în panouri nu se continuă de la un nivel la altul, evitîndu-se o structură rigidă, monotonă; la fel, ferestrele marchează o pauză pe pereţii de nord şi sud iar numărul de scene este diferit de la un registru la altul.

Scenele de timpane se integrează suprafeţei pe care o decorează: peisajul se desfăşoară în linii curbe, ce reiau traseul arcului; traseul angular al arhitecturii este atenuat în general de draperiile prinse pe arhitecturi, iar compoziţia se desfăşoară pe o oblică — coarda arcului de cerc al peretelui[21].

Desfăşurarea scenelor nu este subordonată unei idei, unei ordini interioare severe, de aceea cînd este posibil sînt grupate alături scene similare ca peisaj şi compoziţie (Femeia adulteră şi cea gîrbovită — sau Vindecarea de ologi şi a celor stăpîniţi de diavoli). Alteori se înşiruie scenele conform logicii unei simetrii decorative: pe registrul secund al peretelui de vest, cele trei scene centrale ce se desfăşoară în peisaj, încadrate de două scene ce se petrec într-un cadru arhitectural.

Pentru despărţirea netă a scenelor din registrele I şi II, de o parte şi de alta a benzii roşii verticale, ce separă panourile, nu apare niciodată aceeaşi culoare, poate pentru a face vizibil faptul că nu este vorba de momente succesive ale aceleiaşi întîmplări.

În cadrul registrului al III-lea, rezervat vieţii Sf. Gheorghe, zugravul se supune unei ordini aproape obligatorii a succesiunii momentelor, deci nu mai întîlnim o rînduire pe criterii decorative, a registrului; excepţie face peretele de



Fig. 7 bis. Detaliu fig. 7.

răsărit unde sînt figuraţi prooroci care converg spre axul peretelui, ordonînd astfel pictura pronaosului faţă de axul bisericii.

Compoziţia. Pictura bizantină şi cea postbizantină tîrzie se remarcă prin sobrietate şi claritate, calităţi datorate în bună parte compoziţiilor şi unor atribute strîns legate de caracterul prevalent didactic al picturii bizantine, care este în primul rînd „o biblie pentru neştiutorii de carte“ şi numai în al doilea rînd o modalitate de decorare. Poate că fixismul iconografic şi compoziţional se explică, în mare măsură, prin intenţia de a face recognoscibilă aceeaşi imagine indiferent unde ar apărea ea, în pictură, broderii, argintărie.

În cazul picturii din biserica Doamnei, se constată pregnant preocuparea pentru monumental, în slujba acesteia utilizîndu-se arhitectura şi peisajul de fond care nu mai sînt decoruri scenografice convenţionale; — se urmăreşte ca acestea să aibă o materialitate iar raportul între figura umană şi decor să fie mai aproape de cel firesc — niciodată personajele nu sînt mai înalte decît uşile desenate, chiar dacă, în mod curent, ferestrele sînt sub nivelul umărului personajelor.

Comparînd pictura lui Constantinos şi Ioan cu ansamblurile de la Plătăreşti sau Dobreni, vom constata uşor că acel „horror vacui“, prezent la Plătăreşti, care duce la umplerea inutilă a întregului panou cu munţi, arhitecturi şi personaje, sau la subdimensionarea arhitecturilor la Dobreni, duce pe de o parte la o foarte săracă şi neconvingătoare sugestie de spaţiu, dar, mai ales, la o lipsă de monumentalitate, imaginile părînd a fi ilustraţii la o carte.

Figurile de la biserica Doamnei par înalte numai raportate la arhitectură şi în contextul compoziţiilor aerate prezente aici, raportul dintre dimensiunile capului şi cele ale corpului fiind cele obişnuite 1 : 9 sau 1 : 8. Se pot distinge două tipuri de compoziţie: cel realizat prin repartizarea de

---

[21] Aceste rezolvări le întîlnim respectiv pe fiecare din cele trei scene: *Înmulţirea pâinilor, Femeia adulteră, Cele trei tentaţii.*



Fig. 8. Vindecarea de ciungi şi ologi (perete sud).



Fig. 9. Vindecarea celor doi stăpîniţi de diavoli (perete sud).

arhitecturi şi personaje în cantităţi aproape egale, de o parte şi de alta a unei axe centrale, imaginare, a scenei şi tipul de compoziţie axat pe o linie oblică, figurile şi arhitecturile plasîndu-se de o parte şi de alta a ei.

Primul tip cunoaşte în mod firesc mai multe variante:

a) compoziţii pe orizontală care oferă suprafeţe colorate, precis delimitate, servind drept fundal pentru grupurile de personaje, uneori cu un accent central marcat de un personaj sau de o arhitectură, dar mai des, de o pauză în centrul compoziţiei. De obicei este Isus în faţa sau în apropierea unei arhitecturi mai înalte, în spatele lui apostolii; urmează în centru o pauză şi apoi grupul fariseilor, marcaţi şi ei întotdeauna de arhitectură. Un exemplu concludent, pentru acest tip de compoziţie, oferă scena cu *Plata birului*[22]. Cînd echilibrul nu se asigură prin gruparea personajelor, pictorul înmulţeşte elementele de arhitectură sau mobilier aşa cum se întîmplă în scena cu Judecătorul nedrept;

b) compoziţii pe verticală în scene ca *Samariteanca, Leprosul,* la care fondul de arhitectură este mai simplu pentru a păstra o compoziţie clară, aerată. Această variantă apare şi la scenele cu Sf. Gheorghe bînd otravă sau vindecînd boul plugarului;

c) compoziţii cu arhitectură şi peisaj[23] (*cei stăpîniţi de diavol, Vindecarea de ologi, Gîrboviţa*) în care se folosesc oblicele peisajului ca linii indicatoare ale zonei de acţiune. Echilibrul se realizează şi aici prin masele peisajului şi arhitecturii, cu plasarea obişnuită a lui Isus în dreapta scenei;

d) o variantă curentă de compoziţie, destul de simplă, prezentă pretutindeni în pictura medievală e cea utilizată la scenele cu peisaj: două trasee oblice coboară spre centrul imaginii, întretăindu-se. „Un munte" constituie fondul părţii drepte a scenei, celălalt al părţii stîngi. Variante există şi aici, uneori partea centrală este liberă, alteori ocupată de un personaj sau de o arhitectură. Cîteodată linia oblică coboară, după întîlnirea cu cea opusă ei şi ajunge la personajul important al scenei, Christ sau Sf. Gheorghe.

Compoziţiile pe oblică sînt mai libere, grija pentru echilibru fiind mai puţin evidentă. Exemple de acest fel oferă scenele Moartea împărătesei Alexandra, Chemarea apostolilor şi altele.

Prin urmare constatăm o consecventă grijă pentru compoziţii echilibrate, închise, realizate prin îmbinarea peisajului şi personajelor, evitîndu-se simetria rigidă, soluţia stereotipă.

Impresia de ansamblu a imaginilor, rezultat al modului de figurare a spaţiului şi a mişcării aşa cum vom arăta ulterior, precum şi ordonării compoziţionale, conferă caracterul monumental, imaginile aerate prin firescul sugerat ducîndu-ne cu gîndul la pictura Renaşterii timpurii, care încerca să depăşească bidimensionalismul romanic şi gotic timpuriu.

Desenul. Desenul constituie un element esenţial de limbaj în cadrul acestui ansamblu dar, deşi prin el se realizează schema grafică a tuturor scenelor, el nu apare vizibil, ca un mijloc de expresie independent, datorită îmbinării liniei cu culoarea.

Desenul conturează puternic elementele de arhitectură şi de peisaj, aceste reţele de linii dînd şi sugestia de spaţiu. Linia desenului este estompată, uneori prin topirea ei în fondul închis al scenelor sau, în cazul peisajului, prin alăturarea de benzi de aceeaşi culoare cu ea, dar cu alt grad de saturaţie.

Linia precisă, dreaptă, cu repetări paralele, se foloseşte pentru redarea arhitecturii. Peisajul „de coline" este realizat prin linii sinuoase, evitîndu-se traseele paralele care ar fi făcut prea vizibil procedeul de sugerare convenţională a spaţiului.

Desenul prin contur se regăseşte la figurarea personajelor cu predominarea liniilor curbe, continue, menite să redea volumele. Liniile oblice sau traseele unghiulare ale drapajului sugerează mişcarea personajelor sau deplasarea lor în spaţiu, prin fluturarea draperiei. Astfel se realizează un anume ritm ce leagă scenele între ele, invitîndu-l pe privitor să treacă de la o scenă la alta pentru a urmări întreaga legendă. Sub acest aspect, desenul serveşte din plin caracterul narativ al conţinutului.

Corpurile nude sînt reprezentate numai cu linii de traseu curb şi foarte uşor sinuos, evitîndu-se liniile paralele sau drepte, ce ar fi schematizat în plus redarea şi aşa convenţională a corpului uman.

Cu ajutorul unui desen fin, asemenea unei scrituri ce aminteşte de icoanele vremii, se realizează decorul costumelor şi al elementelor de vegetaţie, care, deşi stilizate decorativ, aduc o notă în plus în redarea peisajului.

În concluzie, putem constata că desenul — mijloc de expresie principal în pictura medievală românească — apare aici ca un element subordonat şi integrat culorii, fapt ce contribuie la realizarea unor imagini mai puţin convenţionale, imagini ce beneficiază în special de atmosfera creată de combinaţiile cromatice.

Culoarea. Gama cromatică se compune din roşu, galben, brun, violet-brun, verde şi negru albăstrui. Această gamă aparent restrînsă se îmbogăţeşte cu tonuri derivate din amestecuri cu alb şi negru. Singurele culori saturate sînt roşul şi verdele. Dominanta cromatică a întregului este caldă, petele de roşu folosite mai ales pentru prim plan funcţionînd ca un concentrat de culoare caldă.

Putem constata utilizarea frecventă a contrastului cald-rece şi a celui complementar, acestor tipuri de contraste adăugîndu-li-se ca procedeu secundar contrastul calitativ. Contrastul cald-rece este cel dominant şi se stabileşte între fundalul negru albăstrui ce răceşte arhitecturile gri din planul imediat următor şi arhitecturile sau munţii coloraţi în galben şi violet-brun, din planurile din faţă. Suprafaţa acoperită de culorile reci este mult mai mică decît cea rezervată celor calde, astfel realizîndu-se dominanta cromatică, caldă, a ansamblului. Culorile nefiind saturate, galbenul este rupt, violetul amestecat cu brun, contrastul este astfel ate-

[22] Alte scene sînt: *Pilda judecătorului nedrept, Femeia adulteră, Alungarea negustorilor din templu.*

[23] Itten J., *Kunst der Farbe,* Ravensburg, 1966/1967, p. 35, 64, 78, 97.

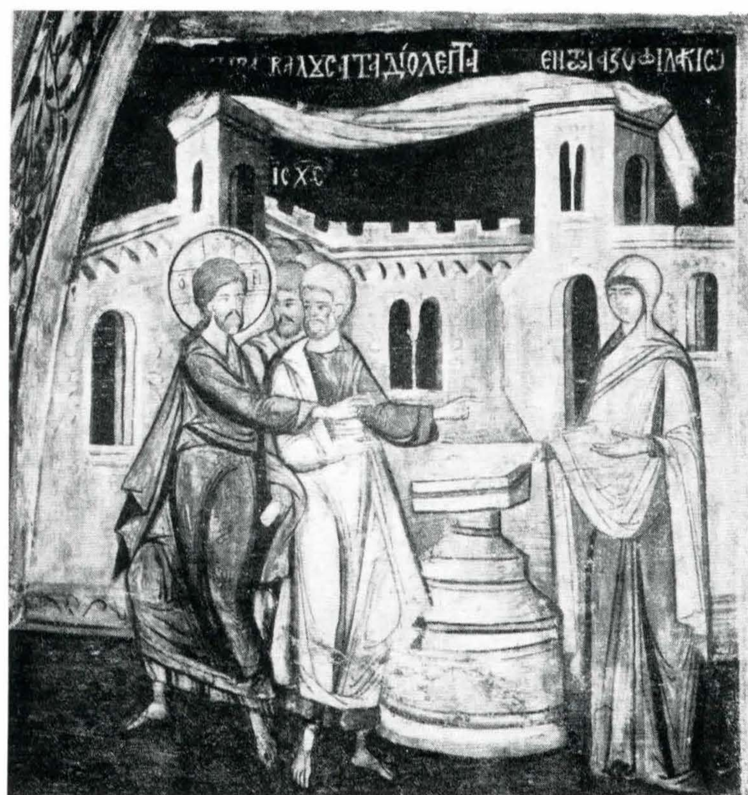


Fig. 10. Samariteanca la fîntînă (perete vest).

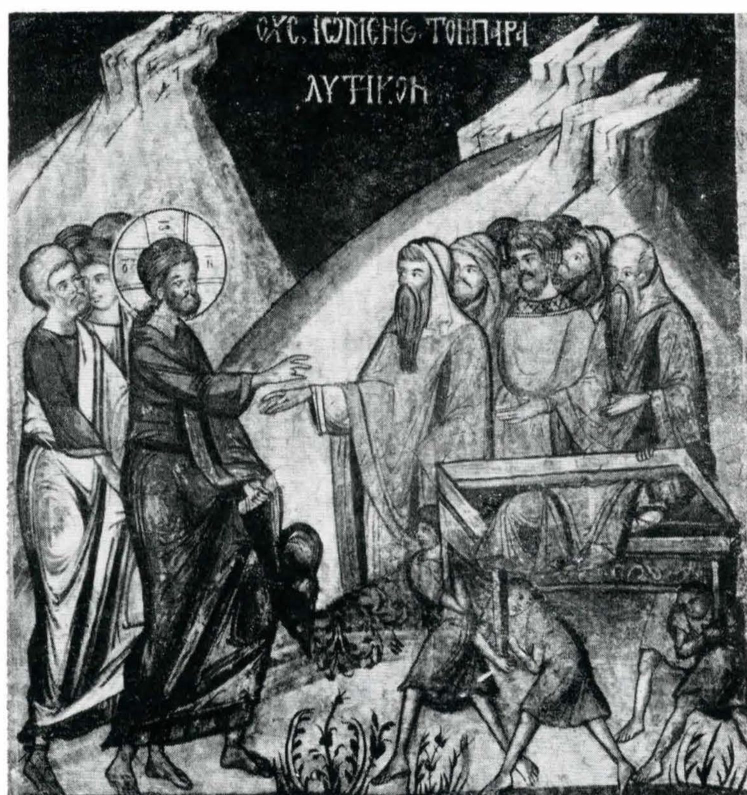


Fig. 11. Isus predicînd apostolilor (perete vest).



Fig. 12. Vindecarea paraliticului (perete vest).



Fig. 13. Oprirea furtunii (perete vest).

nuat. Aceeaşi alăturare de culori calde şi reci reapare la costumele lui Isus şi ale apostolului Ioan, primul cu tunică roşie şi mantie gri-albăstrui, al doilea cu tunică gri-albăstrui şi mantie roşie.

Contrastul complementar se realizează între culorile galben-violet-brun şi roşu-verde. Prima pereche de culori constituie un contrast imperfect, violetului-brun i-ar fi corespuns un galben-verde, ori, aici, întîlnim un galben lipsit de strălucire, rupt, iar adaosul de brun la violet tulbură forţa contrastului, cu aceste culori realizîndu-se o zonă cromatică intermediară, contribuind substanţial la precizarea dominantei calde. Preponderent folosită la arhitecturi şi peisaj, această combinaţie de culori revine la costumele personajelor, separînd suprafeţele saturate de roşu.

Contrastul cel mai puternic, remarcat foarte des de toţi cei ce au descris acest ansamblu, este cel de roşu-verde. Se pot distinge două variante: cea în care apar verde-oliv-roşu (registrul Sf. Gheorghe) şi cea cu roşu-verde deschis, rupt cu alb, în registrele superioare. Gradul inegal de saturaţie a verdelui, alături de puritatea roşului, duce la un contrast inegal în care verdele ocupă locul secund.

Variaţia tonală pe baza diferenţelor de saturaţie este utilizată mai ales la roşu (fiind singura culoare saturată) şi apoi la gri-albăstrui, violet-brun, galben-ocru, deci pentru sugerarea adîncimii în scenele cu peisaj şi pentru redarea plasticităţii corpurilor. Gama cromatică relativ restrînsă se îmbogăţeşte prin acest procedeu, realizîndu-se astfel o notă de pitoresc, iar imaginile, prin coloritul divers, devin mai accesibile şi mai convingătoare, caracterul convenţional al figurării fiind adesea mascat de haina culorilor.

În locul unui limbaj cu sens simbolic al culorilor, întîlnim, în cazul personajelor principale: Isus, Apostolii, Sf.

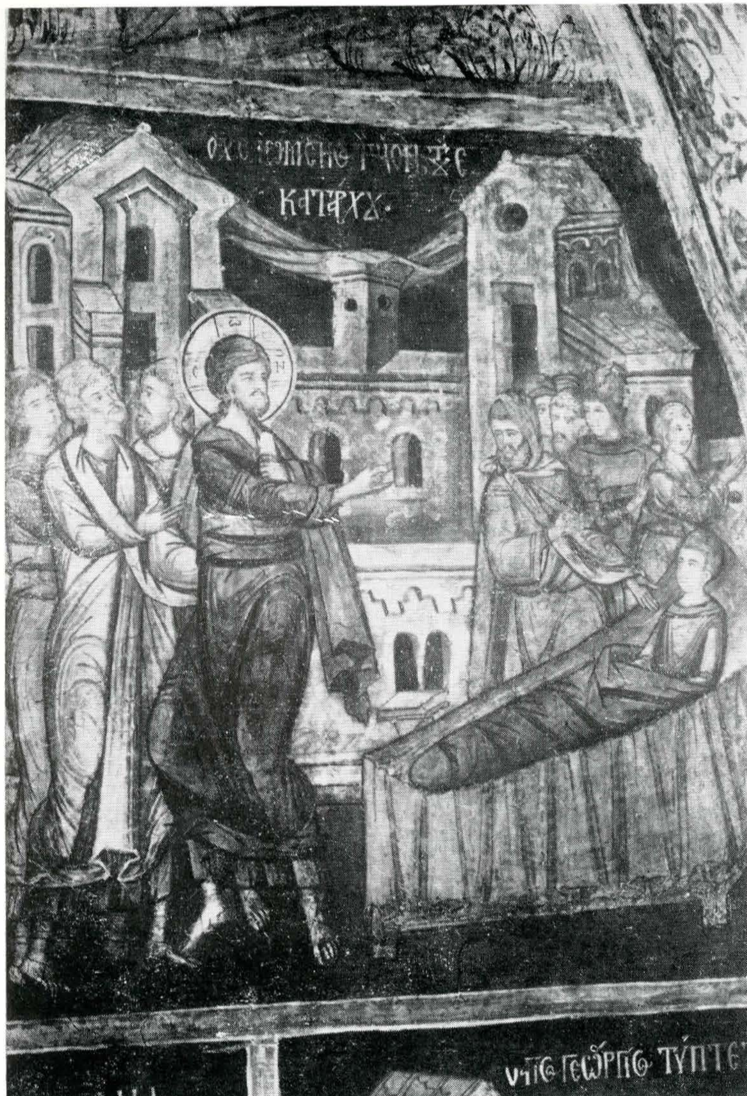


Fig. 14. Învierea fiului văduvei (perete vest).



Fig. 15. „Dați Cezarului ce-i al Cezarului" (perete nord).

Gheorghe, repetarea acelorași culori, la costum, pentru a-i face recognoscibili și utilizarea, pe fondul general de culori terne, a singurei culori saturate, roșul ce funcționează ca semnal optic. Zugravii folosesc această culoare pentru realizarea compozițiilor (Paraliticul, Oprirea furtunii), delimitarea lor, mai ales prin draperiile roșii prinse pe acoperișurile arhitecturilor, ce precizează partea interesantă a scenei, tot roșul indicînd direcția acțiunii în scena Alungării negustorilor și foarte des, ritmînd compozițiile.

Putem conclude că în ansamblul de pictură studiat, culoarea este unul dintre mijloacele majore de expresie. Zugravii intuind calitățile culorilor le folosesc în mod nuanțat în combinații ce potențează sensibil forța culorilor.

Mijloace de reprezentare a spațiului. În pictura bizantină nu s-a urmărit niciodată figurarea unor întîmplări care să dea sugestia realității pămîntene, dimpotrivă trebuia să se



Fig. 16. Alungarea negustorilor din templu (perete nord).

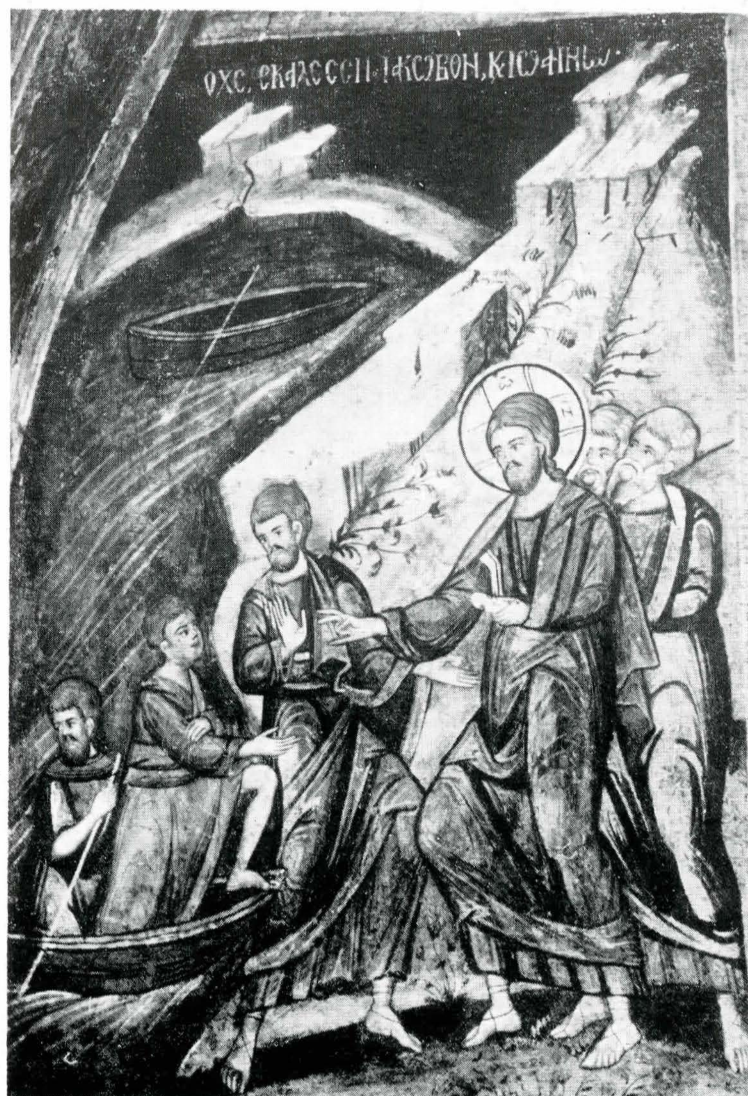


Fig. 17. Chemarea apostolilor Iacob și Ioan, fii lui Zebedeu (perete est).

ofere privitorului o lume abstractizată la maximum, profund diferită de cea în care se trăia. Dacă totuși, în pictura paleologă tîrzie, schematismul reprezentărilor dispare în parte, aceasta se explică prin caracterul prevalent didactic al picturii.

Ne vom limita, în cele ce urmează, să arătăm cîteva procedee de figurare a spațiului în pictura de care ne ocupăm, fără a încerca, deocamdată, raportarea soluțiilor, întîlnite de noi aici, la problema mai generală, controversată dealtfel, a existenței unui sistem de reprezentare perspectivivă a spațiului în pictura bizantină, în cadrul căruia așa-zisa „perspectivă inversă" pare mai curînd a fi una dintre numeroasele modalități întîlnite, decît „sistemul" exclusiv și specific, cum multă vreme s-a susținut.

Sugestia tridimensionalității este realizată la biserica Doamnei prin felul de reprezentare a arhitecturii și peisa-

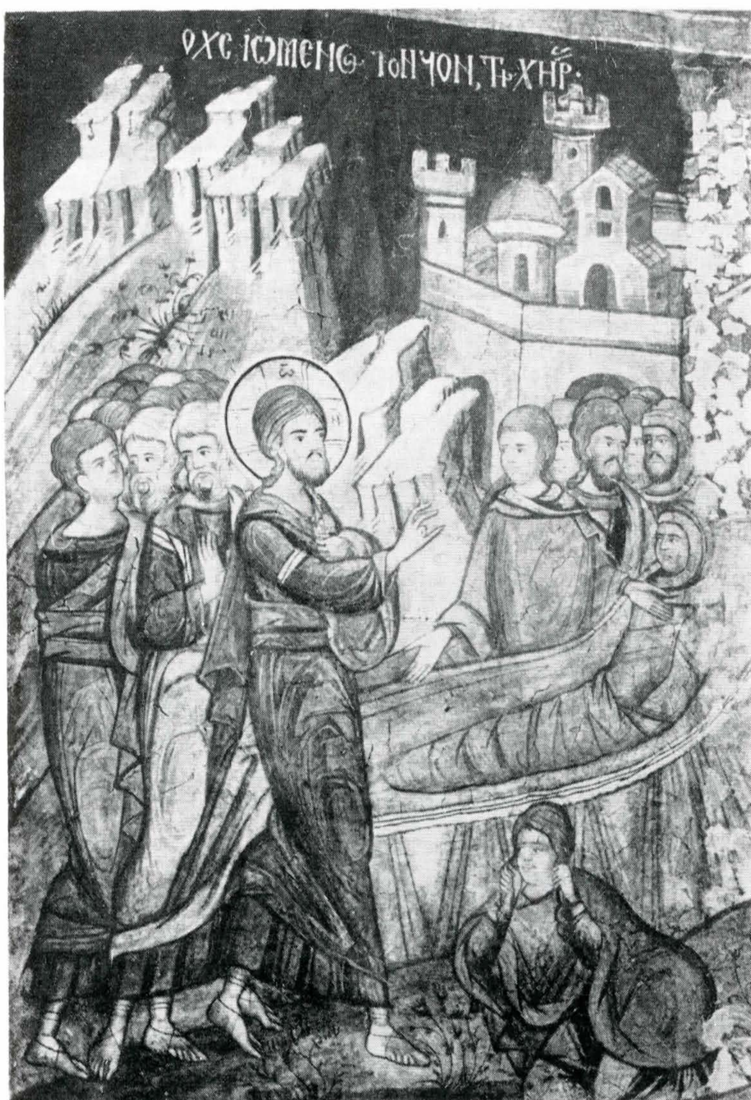


Fig. 18. Învierea fiicei lui Iair (perete est).

Fig. 19. Vindecarea leprosului (perete est).



jului, prin punerea în pagină, mişcarea personajelor cît şi prin culoare.

1. a) Arhitectura şi mobilierul nu sînt desenate în conformitate cu regulile unei perspective consecvente, dar se pot evidenţia cîteva soluţii predominate:

— la reprezentarea unor volume cubice sau paralelipipedice se figurează numai o faţă oblică şi, respectînd principiile unei picturi explicative, cel mai adesea şi faţa superioară a pieselor de mobilier şi uneori chiar şi cea a turnurilor de la arhitecturi, deşi ele nu ar trebui să se vadă fiind mult mai înalte decît piesele de mobilier;

— se întîlnesc şi soluţii mai simple ale aceluiaşi principiu de reprezentare a adîncimii, prin oblicitate şi distorsiune, cînd arhitecturile sînt desenate cu muchia spre privitor deci numai cu două laturi distorsionate sau cînd sînt descrise mai amănunţit cu faţa centrală şi două feţe laterale, oblice, distorsionate[24].

b) În cazul reprezentării peisajelor cu munţi şi coline se foloseşte constant efectul de adîncime dat de liniile oblice, acestea nefiind niciodată perfect drepte, ci urmînd un traseu sinuos. Alteori aceste coordonate oblice se combină cu o reţea de linii orizontale, aproximativ paralele, tot unduite, pe care sau între care sînt plasate personajele. În ambele situaţii, fie că este vorba de peisaj cu arhitectură, fie cu diverse forme de relief, personajele ascund părţi din fundal, sugerînd astfel existenţa a cel puţin patru ecrane: cel din faţa personajelor, cel al personajelor, cel din spatele lor şi cel al arhitecturii.

2. La pictura de care ne ocupăm se constată o evitare sistematică a poziţiilor frontale, cele mai multe personaje, fiind văzute din 3/4; la această figurare se întîlnesc numeroase variante rezultate din torsiuni diferite ale părţilor corpului, care se asociază diferit de la o scenă la alta.

Reprezentarea personajelor în mişcări complicate sugerează privitorului existenţa unui minim spaţiu în care acţiunea poate avea loc.

3. La aceste procedee de compoziţie şi structurare a spaţiului se adaugă efectele de tridimensionalitate obţinute prin culoare.

a) Pentru peisaj se folosesc în general culorile galben-ocru şi violet-brun[25], cu preferinţă pentru prima culoare în prim plan, pentru a indica partea luminată a scenei (*Vindecarea celor stăpîniţi de diavoli, Fata Cananeencei*). Pe aceste suprafeţe, urmînd reţeaua de linii a desenului, se succed benzi de culoare modulată de la tonul închis, rupt cu negru, la tonul cel mai deschis, benzi menite să sugereze depărtarea de privitor dînd totodată acestor forme de relief consistenţa materială. Repetarea acestor benzi de culoare modulată care se reiau, ca o reţetă, pe fiecare element al peisajului, pune în evidenţă, mai mult decît în scenele cu arhitecturi, caracterul convenţional al sugerării spaţiului.

b) În scenele cu arhitectură, în prim plan, apare o fîşie verde-oliv care rupt cu negru pare greoi. Urmează zona personajelor pe întinsul căreia se concentrează cele mai mari suprafeţe de culoare roşie care împinge personajele în prim plan şi înviorează puţin verdele pămîntului. În spatele personajelor se desfăşoară arhitecturile colorate în galben-ocru şi violet-brun, care, deşi culori calde, fiind rupte nu concurează roşul, dar se detaşează faţă de fondul de arhitectură gri, din planul mai depărtat, răcit de negrul-albăstrui al fondului.

Numărul ecranelor realizate prin desen sporeşte sensibil prin folosirea cu pricepere a culorii. Putem conchide că, printre modalităţile de reprezentare ale spaţiului, culorii îi revine un rol preponderent, fapt cu atît mai demn de subliniat, cu cît gama cromatică este relativ restrînsă.

---

[24] Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva,* Milano 1962, p. 159; Pentru probleme generale vezi şi P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959, p. 179 şi urm.

[25] Face excepţie scena Înmulţirii pâinilor unde, deşi foloseşte acelaşi procedeu, culoarea se schimbă de la o parte la alta a compoziţiei (galben, brun-violet, verde), indicîndu-se astfel succesiunea momentelor scenei.



Fig. 20. Sf. Gheorghe omorînd dragonul (perete sud).

Reprezentarea personajelor. Ca şi problemele schiţate anterior, figurarea personajelor se poate rezuma la unele trăsături generale ale picturii bizantine.

Tipologia. Personajele se împart în două categorii mari: cele sacre şi cele pămîntene, cu subcategorii ce permit evitarea monotoniei.

Prima categorie cuprinde ca personaje principale pe Isus şi Sf. Gheorghe şi ca eroi secundari Apostolii, cea de-a doua pe farisei, preoţi, împăraţi, bolnavi, călăi.

1. Figură centrală a primelor registre, Isus este plasat în dreapta sau în centrul compoziţiei, fiind singurul care poartă nimb auriu şi este mereu îmbrăcat în tunică roşie şi mantie gri-albăstruie. La aceste însuşiri foarte generale ale reprezentării lui Christ, trebuie remarcat faptul că deşi ciclul Minunilor conţine scene foarte asemănătoare, zugravul a evitat clişeele prin individualizarea mişcării acestui personaj. În toate scenele exceptînd Alungarea negustorilor, atitudinea lui Isus este calmă şi demnă. Variaţiile de la o scenă la alta sînt uneori minime, dar ele există neapărat[26]. Nu se găsesc pe cele două registre două figuri identice, iar cele asemănătoare sînt plasate la distanţă.

[26] Unele scene se deosebesc numai prin poziţia mîinilor, alteori personajul apare în poziţie aplecată din şold la stînga şi respectiv la dreapta, în alte cazuri corpul este tratat identic pînă la talie, dar torsul este îndreptat spre stînga sau dreapta. (*Chemarea apostolilor* şi *Învierea fiului văduvei*).

Sf. Gheorghe, individualizat prin costum şi prin reprezentarea sa ca tînăr ce aminteşte de figurile elenistice (faţă rotundă, păr buclat), se înrudeşte cu Christ prin posturile calme chiar elegante din scenele de minuni, atitudini ce se traduc prin mişcări relaxate şi printr-o expresie senină, demnă, în scenele de martiriu, unde gestica sa contrastează cu atitudinile dezordonate şi expresiile aspre ale călăilor.

Apostolii sînt reprezentaţi în majoritatea cazurilor în grup compact, din care se evidenţiază numai Petru şi Ioan, prin culoarea costumului şi expresia feţei. Cu puţine excepţii, ei au o atitudine care reia şi subliniază gesturile lui Christ[27].

2. Dintre figurile pămîntene, remarcabile prin frumuseţea expresiei sînt fariseii şi preoţii. Figuraţi ca bătrîni, în atitudini calme de spectatori îngînduraţi, cu expresii mult mai interiorizate decît cele ale apostolilor, ei apar ca adversari demni de respect, deloc inferiori ucenicilor lui Isus. Aceste personaje sînt drapate în toate scenele în costume somptuoase, ce contrastează cu sobrietatea celor purtate de cei din grupul lui Isus.

O categorie restrînsă o alcătuiesc împăraţii care apar într-o reprezentare stereotipă, cu grijă specială pentru însemnele ce explică poziţia lor socială.

[27] Petru, îmbrăcat în tunică violet şi mantie galbenă, este reprezentat ca de obicei cu barbă scurtă şi păr creţ, iar apostolul Ioan, cu tunică albastră şi mantie roşie, are figură de tînăr cu faţa rotundă.

Bolnavii, şi mai ales călăii, se remarcă printr-o gestică amplă şi prin mişcări dezordonate, expresie a unor dezarmonii interioare. Cum aminteam, ei constituie un continuu termen de comparaţie antitetic, alături de care figurile sacre par şi mai echilibrate, demne, armonice.

Conform caracterului didactic, descriptiv al picturii, întîlnim scene în care fiecare personaj reprezintă cîte un moment al desfăşurării acţiunii[28]. Tot un caracter explicativ îl au şi gesturile personajelor care se orientează pe oblice ascendente şi descendente, ce converg spre centrul scenei, linii de acţiune şi uneori chiar coordonate compoziţionale. La aceste reprezentări convenţionale şi cu scop didactic subliniat, am adăuga cîteva excepţii ce sînt revelatoare pentru calitatea meşterului zugrav, care, cunoscînd bine toate sfaturile „cărţilor de pictură", nu se sfia să observe realitatea, pentru a obţine imagini convingătoare. Astfel de scene, sînt cea a opririi furtunii şi mai ales Moartea împărătesei Alexandra; în prima atrage atenţia poziţia relaxată a lui Isus dormind, iar în a doua modelarea în volume mari a personajului şi poziţia uşor înclinată spre umăr a capului şi expresiei feţei şi mîinilor, exprimîndu-se convingător resemnarea amestecată cu un regret foarte omenesc, pentru viaţa pe care trebuia să o părăsească.

Proporţiile. Studiul proporţiilor figurii umane este una dintre metodele ce concură la definirea stilistică a artei bizantine desvăluindu-ne în termeni precişi gradul de dependenţă faţă de normele clasice, atît de des amintite, fără să existe o explicare concretă a modului specific de încorporare a lor.

Panofsky consideră că arta bizantină trădează urme clasice prin aceea că în elaborarea schemei de construire a figurii umane punctul de plecare este articulaţia organică, firească, logică. Ca şi arta antică, cea bizantină acceptă ideea că părţile corpului sînt solidare unele cu altele. Este însă în acelaşi timp neclasică, pentru că deşi figura umană se construieşte tot prin multiplicarea aceleiaşi unităţi — faţa — această operaţie nu se face în funcţie de nişte raporturi naturale, care duceau în antichitate la figurarea unui tip ideal, ci se face în funcţie de nişte raporturi convenţionale, care au drept scop realizarea transcendentului[29].

Manualul de pictură al lui Dionisie din Furna prevedea înălţimea corpului egală cu 9 unităţi faţă; torsul trei unităţi, ş.a.m.d.

La pictura de care ne ocupăm întîlnim la toate personajele[30], chiar şi la călăi, raportul de 1/9, modulul fiind faţa, doar că abătîndu-se de la canonul athonit, torsul este compus numai din două unităţi. Acest raport de 1/9 împreună cu extremităţile delicate şi mici ale membranei creează un efect de monumentalizare, figurile apărînd alungite şi zvelte. Interesant este că acest raport de 1/2 între faţă şi tors îl întîlnim în indicaţiile italianului Cenninno Cenninni, la sfîrşitul Trecentoului. Se ştie, că scrierile lui au circulat în Bizanţ şi nu este de asemenea o noutate faptul că raportul de 1/9 era foarte răspîndit în pictura sec. XVII—XVIII (cartea lui Dionisie din Furna, chiar dacă a folosit modele anterioare, includea mai ales normele atunci în vigoare, ale picturii) prezentînd cel mai adesea transformări şi adaptări[31].

Modelarea figurilor. Înscriindu-se în şirul de trăsături deja amintite, problema realizării volumului corpului uman ne relevă aspecte demne de interes. Mijlocul principal de reprezentare rămîne şi în acest caz desenul, volumele fiind realizate prin drapajul ce urmăreşte rotunjimile corpului, cu atenţia specială pentru tors şi membrele superioare. Partea inferioară a corpului este redată în volume mici, ce detaliază părţile, mai ales cînd figura este în mişcare, şi în volume mari unitare cînd figurile sînt în atitudini statice (fariseі, împărăteasa Alexandra). În puţinele cazuri, cînd sînt reprezentate figuri dezbrăcate, ele se remarcă prin membrele foarte subţiri, descărnate. Numai la cîţiva călăi, din legenda Sf. Gheorghe, întîlnim un modelaj mai viguros.

Întrucît se figurează prin desen mai ales volumul corpului îmbrăcat, în mod firesc culoarea constituie un ajutor important al desenului.

Modelarea figurilor se realizează prin contrastul dintre părţile luminoase, de pe frunte şi obraji, realizate în ocru rupt cu alb şi restul feţei în tonuri mai întunecate. Drapajul desenat iniţial este subliniat prin linii colorate, culoarea fiind distribuită în benzi de aceeaşi culoare, dar cu un grad variabil de saturaţie. De exemplu dacă tunica este roşie,

[28] Scenele: *Străpungerea Sf. Gheorghe cu suliţe, Omorîrea de sfinţi martiri.*

[29] E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations,* Paris, Gallimard, 1969, p. 73.

[30] Singura excepţie uşor vizibilă o constituie scena paraliticului, unde cei ce poartă patul sînt mult subdimensionaţi, pentru a nu acoperi grupul fariseilor din spate.

[31] E. Panofsky, *op. cit.,* p. 75. Am mai adăuga că pictura bizantină îşi datorează poate unele împrospătări nu exclusiv renaşterilor livreşti, prea mult şi unilateral amintite, ci măcar în parte unui contact, chiar dacă nu egal, continuu, cu Italia.

Fig. 21. Sf. Gheorghe în închisoare (perete sud).



Fig. 22. Străpungerea cu suliţe (perete sud).





Fig. 23. Otrăvirea Sf. Gheorghe (perete vest).



Fig. 24. Arderea Sfîntului în cuptorul de var (perete vest).

conturul ei va fi un roşu rupt cu negru, ton ce va reveni pentru desenul cutelor adînci, cutele mai mărunte fiind colorate cu un roşu deschis rupt cu alb. Remarcăm absenţa blicurilor albe, înlocuite aici prin intervenţia liniei colorate.

* * *

Ansamblul de pictură adăpostit de biserica Doamnei se caracterizează, din punct de vedere iconografic, prin „ortodoxismul" lui, înţelegînd prin aceasta respectarea fidelă a principiilor iconografice întîlnite încă în secolul al XVI-lea atît în Ţara Românească cît şi în Moldova, conform cărora un rol important revine, în naos, ciclurilor Patimilor şi Marilor sărbători, deci a celor liturgice. Zugravii nu erau pictori conservatori, cu vederi înguste, ci ştiau să se folosească de libertăţile pe care şi le permiteau sau li se permiteau zugravilor timpului.

Claritatea alcătuirii şi redactării programului iconografic este susţinută de calitatea artistică a picturii.

Se constată, la întreaga pictură a secolului al XVII-lea din Ţara Romînească, o diminuare a monumentalităţii, fapt concretizat pretutindeni printr-o creştere în înălţime a registrului inferior în detrimentul celor superioare, cu conţinut prevalent narativ. Interesant este faptul că această tendinţă coexistă cu preocuparea pentru introducerea de noi cicluri cu caracter narativ sau cu „narativizarea" ciclurilor obişnuite prin sporirea detaliilor.

Ni se pare simptomatic faptul că în cele mai multe ansambluri de pictură, ce preced epoca brâncovenească (Dobreni, Roata-Cătunu, Topolniţa), zugravii nu s-au preocupat ca „povestea" pictată să fie înţeleasă de privitor. Am considera acest lucru drept o îndepărtare de la canoanele picturii bizantine, abatere mai importantă decît extinderea tablourilor votive, care încă din secolul al XVI-lea, în Ţara Românească, capătă valoarea de portrete votive.

Ceea ce trebuie observat la pictura secolului al XVII-lea este nu atît „conţinutul ei", care este cel tradiţional, cît atitudinea faţă de acest conţinut exprimat în primul rînd, prin mijloacele de expresie. În cadrul acestei evoluţii numai în cazurile în care pictorul a renunţat la un program excesiv de încărcat, sau mai ales cînd a înţeles, că, pentru a putea face văzute scenele de pe pereţi, trebuie să epureze compoziţiile, să esenţializeze imaginea prin suprimarea detaliilor, pictura a rămas un decor monumental.

Ansamblul de pictură de care ne-am ocupat poate fi mai bine înţeles prin compararea cu alte picturi care-l preced sau care-i urmează.

Fig. 25. Sf. Gheorghe alungînd duhurile rele din templu (perete vest).





Fig. 26. Moartea împărătesei Alexandra (perete nord).

La Dobreni, Roata-Cătunu și Topolnița ne întîlnim cu zugravi nepreocupați sau neinițiați în realizarea unor imagini cu caracter monumental: panourile sînt „înnecate" de arhitecturi care închid forțat un spațiu extrem de neconvingător sugerat, figurile sînt prea mari față de arhitecturi și dezarmonios construite.

La Plătărești și Săcuieni este o pictură mai bine adaptată dimensiunilor bisericii, sporul de monumentalitate realizîndu-se printr-un raport, mai aproape de cel real, dintre arhitecturi și personaje ca și printr-o mai armonioasă construire a corpurilor, chiar și atunci cînd această construire vizează numai proporțiile nu și calitatea modelajului[32].

Dintre ansamblurile epocii lui Matei Basarab, singurul care nu se înscrie în cele două tendințe mai sus-amintite — fie de proliferare a detaliilor în detrimentul monumentalității, fie de păstrare a acesteia prin compoziții ceva mai bine construite — este cel al mănăstirii Arnota a cărei pictură prezintă cele mai autentice valențe monumentale fiind de o remarcabilă calitate artistică. Poate acest ansamblu este mai apropiat de tradiția secolului al XVI-lea, în varianta întîlnită în pronaosul de la Tismana.

Din punct de vedere stilistic, pictura lui Constantinos și Ioan de la biserica Doamnei se detașează net de ansamblurile anterioare, înrudindu-se numai prin nivelul său artistic cu Arnota.

Ansamblurile cu care se înrudește strîns sînt cele datorate școlii de la Hurez, pe care Constantinos o întemeiază la 1694, sub patronajul lui Constantin Brâncoveanu.

Pictura bisericii mari a mănăstirii Hurez prezintă cele mai multe similitudini stilistice cu pictura bisericii Doamnei și ni se par a fi singurele în care contribuția lui Constantinos este indiscutabilă, ceea ce o confirmă înseși inscripțiile pictate, păstrate în cele două biserici[33].

Pe baza unor observații făcute la o bună parte din ansamblurile de pictură realizate de școala de la Hurez, ne-am

---

[32] Observațiile ne aparțin, ele au fost făcute pe ilustrațiile publicate și parțial direct pe monumente.

[33] T. Voinescu, *Hurez*, p. 574.

Fig. 27. Vindecarea soacrei lui Petru — detaliu, înainte

exprima rezerva față de părerea lui V. Brătulescu[34] care, numai pe baza inscripțiilor îl consideră pe Constantinos autor a opt ansambluri de pictură, caracteristicile de stil ale ansamblurilor amintite fiind profund diferite de cele prezentate la biserica Doamnei și la Hurez.

În stadiul actual de cercetare a activității școlii de pictură de la Hurez[35] se pot trage concluzii mai ales cu privire la programul iconografic, acest program fiind mai asemănător la bisericile cu aceeași destinație.

Așa cum s-a mai spus, stilul școlii de la Hurez nu se identifică cu cel al pictorului Constantinos[36], acestuia revenindu-i mai ales meritul de a polariza forțele artistice. Am mai adăuga că aerul de familie pe care-l au ansamblurile pictate de „membrii" școlii de la Hurez nu este dat de unitatea stilistică, ci de redactări similare ale scenelor, care presupun existența unor cărți de pictură puse poate la îndemîna zugravilor de către Constantinos, precum și de o cromatică destul de consecvent aceeași la toate monumentele pictate de ei[37]. Chiar în stadiul actual al cercetărilor se poate observa diferența stilistică dintre decorurile pictate, atributele așa-zisei școli de Hurez.

Revenind la pictura bisericii Doamnei, precizăm că a fost executată în 1683—1684 de către Constantinos și Ioan. Numele și originea meșterilor sînt precizate de inscripția pictată din proscomidie[38] — scrisă în grecește pentru partea ce se referă la Constantinos și în slavonește pentru cea referitoare la Ioan.

Lipsa datelor documentare legate de viața și activitatea lui Constantinos, stadiul actual de cercetare a ansamblurilor pictate de către acest zugrav, ca și tabloul încă incomplet pe care îl oferă literatura de specialitate privind pictura balcanică din sec. XVII—XVIII[39], nu permit precizarea mediului din care provenea acest meșter.

Prezența lui la curtea cantacuzină și apoi în fruntea școlii de pictură de la Hurez nu este deloc surprinzătoare, într-o perioadă în care limba greacă devenise a doua limbă de cultură, atît în Moldova cît și în Țara Românească. Doamna Maria, soția lui Șerban Cantacuzino, încredințase unor ieromonahi greci, veniți de la Sfetagora, mănăstirea Cotroceni[40], deci tot ea putea chema un pictor grec pentru

[34] Studiul cel mai amănunțit despre activitatea acestui pictor aparține lui V. Brătulescu, *Zugravul Constantinos*, „Mitropolia Olteniei", an 13, nr. 10—12, 1961, p. 688—698. La p. 690 publică inscripția din proscomidia bisericii Doamnei: ADU-ȚI AMINTE DOAMNE, DE ZUGRAVII CONSTANTIN (ÎN GRECEȘTE) MÎNA MULT GREȘITULUI IOAN ZUGRAV (ÎN SLAVONĂ). Opera lui Constantinos ar fi constituită, după părerea autorului, din următoarele ansambluri de pictură: biserica Doamnei, pridvorul Bisericii Dintr-un lemn, paraclisul mănăstirii Hurez, biserica domnească din Tîrgoviște, biserica palatului Mogoșoaia, biserica mare a mănăstirii Cozia, pridvorul bisericii Polovragi și biserica Sf. Maria-Petre Boj, din Craiova.

[35] În literatura de specialitate sînt publicate foarte puține lucrări monografice cu privire la ansamblurile de pictură datorate școlii de la Hurez. (V. Brătulescu, *Mănăstirea Polovragi*). Lucrările care se ocupă parțial de pictura brâncovenească sînt cele datorate lui I. D. Ștefănescu — importante numai pentru analiza iconografică fără să includă însă toate monumentele epocii brâncovenești. Articolul Teodorei Voinescu, *Școala de pictură de la Hurez*, are un caracter destul de general, conținînd interesante sugestii.

[36] T. Voinescu, *Hurez*, p. 585.

[37] Culorile cele mai des întîlnite în pictura „de Hurez" sînt pămînturi: ocru, brun, roșu, precum și un negru albăstrui care, rupt cu alb,, dă gama de culori reci.

[38] Inscripția de pe peretele proscomidiei este publicată cu transcriere, traducere și fotografie în „Inscripțiile medievale ale României, orașul București", vol. I, 1395—1800, Ed. Academiei, 1965, nr. 125, p. 254. „Pomenește Doamne pe zugravii Constantin. Mîna mult păcătosului Ion zugravul." Atragem atenția că numele corecte sînt Constantin și Ion nu Constantinos și Ioan, forma grecizată a numelui Constantin fiind forțat introdusă în literatura de specialitate.

[39] Ana Maria Muzicescu, *Reflections sur quelques problémes de la péinture post-byzantine dans le sud-est de l'Europe*, „Bulletin AIESSE", 1972, nr. 1, p. 93, și următoarele.

[40] G. M. Ionescu, *Istoria Cotrocenilor*, București, 1902, p. 88.

și după restaurare.



decorarea ctitoriei sale bucureştene. Formaţia complexă a lui Constantinos ne-ar îndemna să credem că acest zugrav şi-a desăvîrşit instrucţia mai degrabă într-un oraş grecesc, centru comercial şi cultural (poate din Creta), decît în mediul conservator, închistat de tradiţii, al Muntelui Athos.

Dar aşa cum aminteam mai sus programul iconografic al bisericii se înscrie în evoluţia artei autohtone, neprezentînd particularităţi specific greceşti. Pictura, profund bizantină, înfăţişează imagini convingătoare, uneori proaspete — rezultat fericit al îmbinării soluţiilor bizantine cu unele sugestii oferite mediului artistic grecesc de arta postrenascentistă. Nu se întîlnesc, ca în arta cretană forme de expresie de factură occidentală ce înlocuiesc vechile formule[41].

Prin modul în care sînt desenate arhitecturile, prin raportul mai apropiat de cel real dintre personaj şi arhitectură, cît şi prin preocuparea pentru sugerarea volumului se tinde către o apropiere de tipul de reprezentare iluzionistă a imaginilor.

Deşi inscripţia din proscomidie consemnează doi zugravi, numai Constantinos este cel pomenit şi cunoscut în literatura de specialitate.

Cîteva observaţii făcute pe pictura pronaosului ne-ar îndemna să credem că aportul zugravului Ioan nu este deloc de neglijat. Am observat că cele 7 scene din registrul superior poartă inscripţii slavone în timp ce registrele 2 şi 3 au explicaţiile scrise în greceşte[42]. Inscripţiile slavone sînt plasate destul de diferit de la o scenă la alta, cîteodată ocupînd spaţiul dintre arhitecturi. Scrisul în greceşte este mereu pe o singură linie şi echidistant faţă de banda roşie ce desparte registrele. Se mai poate observa că unele litere comune alfabetului grec şi slavon, C E, sînt uşor diferite.

În concluzie, zugravul Ioan este autorul picturilor din registrul superior din pronaos, registru ce conţine, cum am văzut, scene cu o structură compoziţională complicată şi care trebuiau să se adapteze unei suprafeţe mai dificil de acoperit. Nu putem încă preciza caracteristicile de stil ale fiecărui meşter în parte. Am aminti faptul, poate semnificativ, că la biserica mare a mănăstirii Hurez, ca şi la biserica domnească din Tîrgovişte, regăsim în pisanii: „Constantin şi Ion şi alţii“ la Hurez; „Constantin şi Ioan“ la Tîrgovişte[43].

În stadiul actual al cercetării am avansa ideea că pictorul grec Constantin, desigur aducător al unor noutăţi de ordin stilistic şi mai sigur aducătorul unor cărţi de pictură, îşi împarte meritele, atît la biserica Doamnei cît şi probabil la Tîrgovişte, cu zugravul Ioan (negreşit, bun cunoscător al tradiţiei autohtone şi totodată un artist de valoare poate egală cu colegul său grec). Participarea meşterilor greci alături de zugravii pămînteni, la pictarea unor ansambluri ca cele de la Plătăreşti, Topolniţa[44] trebuie înţeleasă deci ca o colaborare între artişti de valoare apropiată. Meşterii străini găsesc în ţările române un mediu artistic cu trăsături proprii, bine precizate, căruia ei trebuiau să i se integreze.

---

[41] M. Chatzidakis, *Contribution a l'étude de la peinture post-byzantine*, Athenes, 1953, *l'Hellenisme contemporain*, p. 14—15.

[42] Coexistenţa inscripţiilor slavone cu cele greceşti — interpretate ca dovadă a colaborării unui meşter pămîntean cu unul grec — reapare în pronaosul bisericii Plătăreşti (C. Pillat, *op. cit.*, p. 103) şi la Rebegeşti (idem, *op. cit.*, p. 57) în ultimul caz se pare că scrierea slavonă din altar este mult mai tîrzie.

[43] T. Voinescu, *Hurez*, p. 585.

[44] C. Pillat, *Plătăreşti*, p. 103; idem, *Tradiţie şi inovaţie*, p. 294.

Fig. 28. Isus, detaliu din Înmulţirea pîinilor.



Fig. 29. Un apostol, detaliu din Înmulţirea pîinilor.



ZONA CENTRALĂ A ORAŞULUI CURTEA DE ARGEŞ

arh. VICTOR POPA

O preocupare de seamă a urbaniştilor secolului nostru o constituie acţiunea de conservare şi valorificare a centrelor istorice ale oraşelor.

Această problemă a creat numeroase controverse cu privire la ceea ce merită să fie păstrat şi conservat şi ceea ce trebuie să fie supus reamenajării sau demolat. Înseşi restructurarea şi restaurarea zonelor existente nu se fac în toată lumea după principii unitare.

O tendinţă generală însă, prezentă actualmente în lumea întreagă, este aceea de a valorifica zonele centrale istorice, în spiritul menţinerii şi accentuării aspectului tradiţional şi a particularităţilor locale.

La valorificarea centrelor vechi istorice se pot întîlni în general 3 cazuri:

a) Localităţi care au cunoscut şi cunosc o ascensiune economică, bazată pe dezvoltarea industrială, sau deţin funcţii importante în teritoriu: noduri de circulaţie rutieră sau feroviară, centre polarizatoare ale funcţiunilor administrative, culturale etc.

b) Localităţi care din cauza pierderii treptate a funcţiunilor pe care le deţineau, păstrează numai un interes istoric şi îşi axează existenţa pe funcţiunea turistică.

c) Localităţi ce deţin în paralel funcţiuni economice şi turistice permiţînd dezvoltarea lor completă.

Din această categorie, cea mai frecventă de altfel, face parte şi oraşul Curtea de Argeş*.

Fosta capitală a Ţării Româneşti, centru înfloritor în secolele XIII şi XIV, care decade odată cu mutarea reşedinţei domneşti în sec. XV şi cu deschiderea altor căi de transport pentru negoţul cu Transilvania, mică localitate de provincie între secolele XVII—XIX, Curtea de Argeş, cunoaşte astăzi un accentuat reviriment economic, bazat pe o industrie în continuă dezvoltare.

Al treilea ca mărime şi importanţă economică din judeţul Argeş, centru polarizator şi de coordonare a activităţilor social-culturale din nord-vestul judeţului, oraşul Curtea de Argeş dispune în prezent de o bogată zestre de monumente istorice, a căror simplă trecere în revistă este edificatoare.

Biserica Sf. Nicolae Domnesc (mijlocul sec. XIV), din cadrul Curţii Domneşti şi biserica mănăstirii Argeşului (inaugurată în 1517, terminată şi zugrăvită în 1526), monumente a căror istorie a fost strîns legată de dezvoltarea oraşului şi s-a împletit cu însăşi istoria Ţării Româneşti, ocupă un loc important în bibliografia de specialitate.

Reamintim aici numai că între anii 1878—1885, biserica Episcopală este restaurată de arhitectul francez André Lecomte du Noüy. Atît nerespectarea în totalitate a aspectului iniţial, cît şi repictarea interioară, după înlăturarea prealabilă a frescelor lui Dobromir, au alterat în parte originalitatea monumentului. O soartă mai fericită a avut-o biserica Sf. Nicolae Domnesc, a cărei restaurare, începută în anul 1911 de arh. Grigore Cerchez, a reuşit să o conserve împreună cu pictura sa interioară, de o deosebită valoare.

* Începuturile oraşului Curtea de Argeş se împletesc cu cele ale Ţării Româneşti.

Situată pe drumul Sibiului, care vine de la Olt prin Lovişte, localitatea se dezvoltă iniţial ca un tîrg de schimb pentru mărfurile aduse din Transilvania şi de pe Valea Argeşului.

În anul 1330 Argeşul era reşedinţa domnească a lui Basarab I.

Distrugerile provocate de războiul purtat între armatele lui Basarab I şi regele Ungariei, Carol Robert (bătălia de la Posada), au determinat mutarea Curţii domneşti de la Curtea de Argeş la Cîmpulung.

În anul 1359 ia fiinţă la Curtea de Argeş prima Mitropolie a Ţării Româneşti. În urma acestui important eveniment care contribuie la consolidarea independenţei statale, oraşul Curtea de Argeş devine unul din centrele vieţii spirituale a epocii.

Cu Mircea cel Bătrîn se încheie şirul domnitorilor Basarabi, care şi-au avut cetatea de scaun la Argeş. Importanţa oraşului descreşte, acesta pierzînd treptat rolul de necropolă voievodală, iar ulterior de reşedinţă a Mitropoliei, care se mută din ctitoria din 1439 a lui Vlad Dracul la Tîrgovişte, alături de scaunul domnesc.

Totuşi oraşul continuă să se dezvolte economic şi îşi menţine atributele de oraş voievodal.

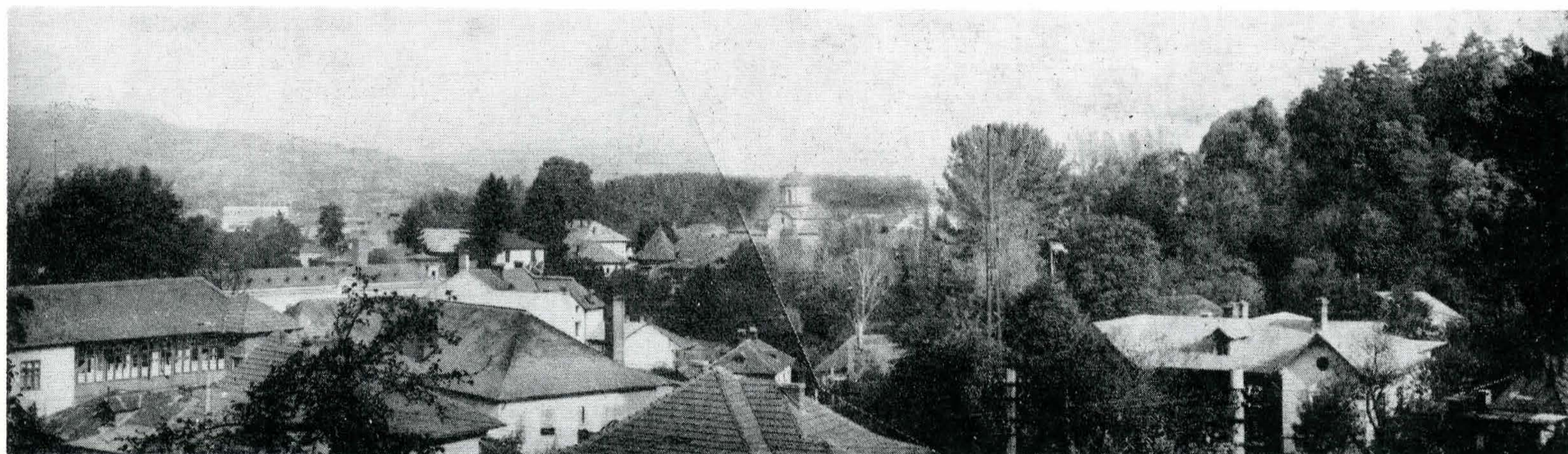
Faima sa renaşte odată cu inaugurarea în anul 1517 a bisericii Mănăstirii Argeşului, ctitorie a lui Neagoe Basarab pe locul ruinelor bisericii lui Vlad Dracul, sediul vechii Mitropolii. Dorită de ctitor, mai presus de toate bisericile Ţării Româneşti, de o bogăţie uimitoare, cum nimeni nu mai clădise pînă atunci, biserica Mănăstirii Argeşului este terminată şi zugrăvită în anul 1526, pe vremea domniei lui Radu de la Afumaţi.

Dar dacă prestigiul oraşului Argeş sporeşte prin prezenţa acestei ctitorii, autoritatea administrativă scade treptat, ca urmare a privilegiilor acordate mănăstrii. Lipsit de venituri proprii şi de o conducere administrativă independentă, oraşul Curtea de Argeş cunoaşte o tot mai accentuată decădere. Ravagiile pe care le-au făcut armatele lui Gabriel Báthory, principele Transilvaniei, în anii 1610—1611, aduc grave prejudicii localităţii.

Oraşul se retace încet, dar după 1670, devine practic o moşie a mănăstirii, iar ansamblul voievodal, lăsat în părăsire, se degradează treptat.

În anul 1864, prin legea domnitorului Cuza Vodă referitoare la secularizarea bunurilor mănăstireşti, se produce împroprietărirea foştilor clăcaşi ai domeniilor Mănăstirii Curtea de Argeş din satele Marina, Flămînzeşti, Valea Danului. Astfel, Mănăstirea Curtea de Argeş dispare ca putere economică şi administrativă.

Fig. 1. Vedere aeriană a oraşului de pe dealul cimitirului, poziţie probabilă a locului de pe care Michel Bouquet şi-a desenat stampa în 1826.



Un monument istoric de mare importanţă este biserica Sîn-Nicoară ale cărei ruine se găsesc pe colina din partea de est a Curţii Domneşti. Datarea lui, care actualmente oscilează între sfîrşitul sec. XIII şi începutul sec. XIV, va fi precizată poate de recentele săpături arheologice. Biserica, cu un turn prismatic masiv (o presupusă adăugire), este, se pare, opera unor meşteri bizantini crescuţi la una din şcolile de arhitectură provincială din Balcani[1]. După unele ipoteze bazate pe tradiţia populară, ruinele ar aparţine fostei biserici catolice. Studii mai recente, localizează însă *„vechea catedrală fie pe locul fostei biserici Sf. Nicolae, din Tîrg, fie mai probabil pe cel al bisericii Botuşari"*[2].

Biserica Botuşari, veche ctitorie a voievodului Petru Cercel (1583—1585) este în întregime refăcută în 1819.

Biserica Olari, refăcută la sfîrşitul sec. XVII, este datată cu aproximaţie în sec. XVI.

---

[1] Grigore Ionescu, *Curtea de Argeş — istoria oraşului prin monumentele lui*, Bucureşti, 1940, p. 107.

[2] Pavel Chihaia, *Din cetăţile de scaun ale Ţării Româneşti*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, p. 192—204.

Fig. 3. Fosta clădire a primăriei din b-dul Negru Vodă.



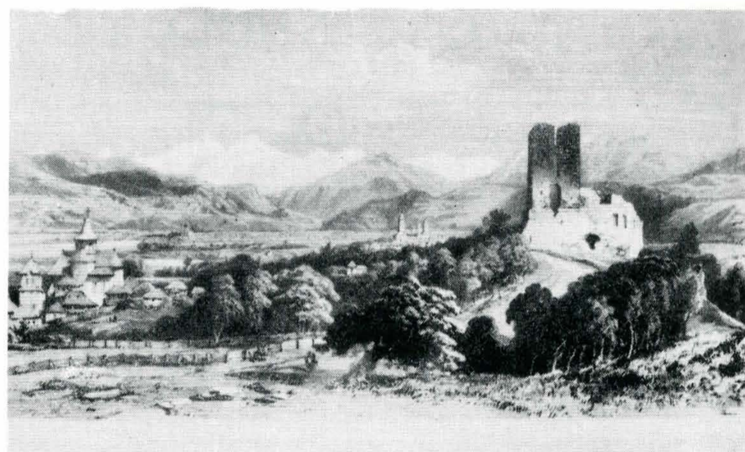


Fig. 2. Curtea de Argeş la 1826, după stampa executată de Michel Bouquet.

Biserica Flămînzeşti (numită şi „biserica lui Stanislav") este o fostă capelă a Bolniţei mănăstirii Argeşului, construită încă din 1526, dar refăcută în sec. XVIII[3].

Biserica Sf. Îngeri, construită în 1716, se remarcă prin originalitatea picturii.

Biserica Drujeşti, construită în 1760, a fost restaurată în două rînduri (în anii 1793 şi 1875).

Arhitectura locuinţelor din Curtea de Argeş este reprezentată doar prin cîteva case rămase din sec. XIX: casa Rădulescu, casa Cioculeştilor, casa Goangă, casa Călinescu şi casa Deleanu. Tipul dominant este cel de casă veche cu sală şi faţadă asimetrică. Soclul este din piatră şi adăposteşte de cele mai multe ori pivniţa şi cămara (foarte rar camere de locuit).

La casele mai noi, de după 1900, se observă tendinţa de simetrie în plan şi elevaţie, alături de influenţe neoclasice.

Zonele de rezervaţie arhitecturală includ şi unele clădiri (sec. XX) care creează un cadru adecvat monumentelor

---

[3] În această biserică a fost înmormîntat arhitectul francez André Lecomte du Noüy.

Fig. 4—6. Aspecte ale zonei comerciale a oraşului.

Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7. Construcţii vechi şi noi pe b-dul Negru Vodă.



istorice și contribuie la unitatea urbanistică de ansamblu, specifică localității. De tip neoclasic, cu parter și etaj (parterul era rezervat magazinelor, iar etajul pentru locuit, cu un balcon cu balustradă de fier forjat), aceste case se găsesc actualmente într-o stare avansată de degradare: singurele intervenții (de altfel necorespunzătoare) au fost făcute la magazinele de la parter.

*

Nu ne-au parvenit date sau hărți care să permită o analiză detaliată a modului de evoluție, de-a lungul secolelor, a structurii urbanistice a orașului Curtea de Argeș.

În epoca prefeudală se pare că zona de locuit a Argeșului era situată de-a lungul pîrîului Tîrgului și pe platoul din partea de sud (actualele străzi Zorile, Eliade Rădulescu, Traian, Decebal). Tîrgul, care servea efectuării schimburilor și vînzărilor de produse locale, se găsea în apropierea confluenței între pîrîul Tîrgului și rîul Argeș, adică pe locul unde are loc și în prezent tîrgul periodic de vite.

Mai tîrziu, cînd importanța economică a localității crește, devenind tîrg, pe lîngă agricultori, apar meseriași și negustori români și străini.

În secolul XVI, teritoriul Curții de Argeș era împărțit în 2 părți distincte:

— în jurul Curții Domnești și pînă la mahalaua Botușari, la sud, era tîrgul Curtea de Argeș, locuit de tîrgoveți, negustori și meseriași și condus de 1 județ și 12 pîrgari cu atribuții limitate.

— la nord de biserica Sf. Gheorghe începea moșia mănăstirii Argeș[4], cuprinzînd satele: Bolnița Țigănia, Flămînzești, Marina și Valea Uleiului[5]. Ea era condusă de egumenul mănăstirii, care primise de la Neagoe Basarab drepturi de judecată asupra „pricinilor din tîrg".

În apropierea tîrgului periodic (pe platoul sudic, unde se află actualmente piața agroalimentară), era amenajată o piață permanentă, menționată în documentele sec. XVII sub numele de „bazar". În același secol se aflau lîngă ansamblul fostei Curți Domnești, mori și manufacturi care utilizau forța apei. Documentele epocii menționează existența unor străzi denumite „ale chivăreșilor" sau „ale botușarilor", precum și cartierul olarilor cu o biserică a acestei bresle[6].

La Argeș, ca și la Cîmpulung, Tîrgoviște sau București, Curtea domnească a fost amplasată în apropierea unui curs de apă, pe drumul principal între Tîrgul de schimb și curțile boierilor și nu pe o ridicătură de teren care să-i permită o fortificare. Acest lucru se explică prin faptul că amplasamentul a fost stabilit din rațiuni economice și nu strategice.

Curtea domnească se întindea și pe colina vecină a bisericii Sîn-Nicoară, după cum reiese de altfel și din desenul executat în 1826 de Michel Bouquet. Imaginea reprezintă o vedere panoramică a orașului, văzut probabil de pe celălalt mal al pîrîului Tîrgului[7]. Se poate distinge în depărtare silueta mănăstirii, încadrată în stînga de biserica domnească, iar în dreapta, în prim plan, de turnul masiv al bisericii Sîn-Nicoară[8]. Între aceste obiective majore se interpune o zonă bogat plantată, cu grădini și livezi delimitate cu garduri și presărată, ici-colo, cu cîteva case (mai vizibile în imediata vecinătate a Curții Domnești). Singurul drum care se poate observa este cel care duce la turnul bisericii Sîn-Nicoară. Se mai observă în depărtare, un grup de construcții situate în apropierea bisericii episcopale, care pot să fie clădirile aparținînd incintei mănăstirii, cu turnul de intrare, casa domnească, chiliile, bucătăriile etc., sau mai probabil, locuințele robilor mănăstirii, amplasate de-a lungul drumului care o leagă de tîrg.

La hotarul dintre domeniile tîrgului și ale mănăstirii se afla „bariera mănăstirii sau bariera Flămînzești"[9].

O serie de probleme neelucidate încă, ca de exemplu rolul pe care l-a avut biserica Sîn-Nicoară, cu o poziție dominantă în cadrul orașului, sau motivul pentru care, zidurile de incintă ale Curții Domnești nu au fost fortificate cu turnuri de colț, își vor găsi poate răspunsul după efectuarea unor viitoare cercetări arheologice.

Ce apare clar, atît din documentele vremii cît și din puținele imagini care ne-au parvenit, este că inițial Curtea Domnească și biserica Sîn-Nicoară se aflau într-o incintă comună. După unele opinii aceasta ar fi avut un sistem de fortificații pe drumul spre cetatea Poenari[10]. Abia pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Lecomte du Noüy trasează bulevardul care face legătura între tîrg și mănăstire, despărțind Curtea Domnească de dealul bisericii Sîn-Nicoară.

În anul 1895, comuna Flămînzești de care țineau satele: Marina, Flămînzești și Groapele, se alipește tîrgului Curtea de Argeș[11]. Pe la sfîrșitul secolului XIX, orașul avea aproximativ 400 de case, în care locuiau cca 4.000 locuitori, în cea mai mare parte agricultori și mici meseriași. Orașul avea un aspect semirural cu case de lemn construite pe socluri de piatră, așezate răsfirat și separate de terenuri cultivate, livezi și grădini.

Linia ferată dată în folosință în 1898, ce va lega Curtea de Argeș de Pitești, transformă astfel fosta stație de cai de poștă, în gară terminus.

Dintre construcțiile mai importante, existente și astăzi în zona centrală, menționăm: hala de carne din vecinătatea pieței agroalimentare, fostul Seminar teologic construit în 1928 și Universitatea liberă terminată în anul 1937, ambele sînt astăzi licee teoretice.

Despre înfățișarea orașului Curtea de Argeș, înainte de cel de-al doilea război mondial, Nicolae Iorga scria: *„Tîrgul Curtea de Argeș ... o adunătură sărăcăcioasă de case cu cîte unul sau două rînduri, altfel destul de curate, și de livezi, pe care o străbat străzi cu pietrele ieșind pretutindeni la iveală, răzvrătite"* ... Iar în final: *„La un biet han primitiv, în-*

[4] Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 46—65, face o încercare de delimitare a granițelor fostei moșii Flămînzești.

[5] *Marele dicționar geografic al României*, vol. III, București 1900, p. 387.

Fig. 8. Casa Goangă.

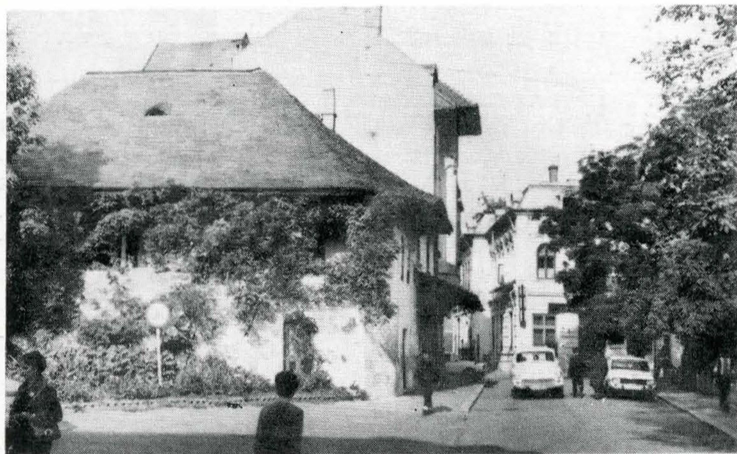


Fig. 9. Fronturi de case vechi pe strada Olari.



[6] Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 334

[7] Amplasamentul actual al cimitirului orașului.

[8] Este puțin probabil ca, chiar atunci cînd vegetația din jurul bisericii Sîn-Nicoară era mult mai joasă, să se fi putut cuprinde cu privirea toate cele 3 monumente deodată, ca în desenul lui Bouquet. Se pare că desenul, aflat actualmente în păstrarea Bibliotecii Academiei, a fost executat pe secțiuni luate din mai multe poziții și combinate într-o singură imagine.

[9] C. G. Miclescu și G. Păunescu, *Geografia județului Argeș*, pentru cl. II primară, Pitești 1891, p. 24.

[10] Tradiția populară amintește de existența unei galerii care făcea legătura între dealul Sîn-Nicoară și incinta Curții Domnești.

[11] Gherlan Gheorghe, Documentare urbanistică pentru planul de sistematizare, Primăria orașului Curtea de Argeș, Serv. tehnic, 1948.

tr-un tîrg neobişnuit încă a primi, stăpîneşte acelaşi aer de singurătate murdară şi tristă, care se mîntuie, pe lîngă case dărăpănate şi biserici sprijinite în paiante, la acel aur de risipă din fundul şoselei"[12].

*

Nu se cunosc date referitoare la numărul locuitorilor din Curtea de Argeş pînă în sec. XIX. Se poate presupune însă că au existat fluctuaţii, corespunzătoare numeroaselor evenimente politice, economice şi de natură religioasă, pe care le-a trăit localitatea.

Abia în 1859 aflăm că oraşul Curtea de Argeş are 700 case şi 3 500 locuitori. Numărul populaţiei se dublează pînă în 1925, ajungînd la 6 809 locuitori la recensămîntul din 1930 şi este de aproape 8 000 locuitori în 1940. În timpul celui de-al doilea război mondial numărul populaţiei creşte brusc la 11 000 locuitori datorită populaţiei refugiate.

Pînă în 1947, după plecarea refugiaţilor, populaţia scade la 8 000 de locuitori[13].

*

Zona centrală, formată de-a lungul secolelor printr-un proces istoric de suprapuneri şi extinderi, de dărîmări şi refaceri, are deja creat un fond construit, care-i conferă un aspect urbanistic specific, îi determină personalitatea.

Nu s-au păstrat în forma originară sau cu mici prefaceri decît edificiile de cult; vechile clădiri administrative, sociale, comerciale sau de locuit, au dispărut în totalitate, fără a le cunoaşte măcar amplasamentul (excepţie o fac doar ruinele Curţii Domneşti, care au adăpostit probabil, cea dinspre nord casa domnitorului, iar cea din colţul sud-vestic cancelariile domneşti). La această stare de lucruri au contribuit: fie distrugerile provocate de războaie sau de cataclismele naturale care s-au abătut asupra localităţii, fie, după cum am arătat, iniţiativele luate de unii ctitori care au distrus „din temelii" vechile construcţii găsite pe amplasamentul dorit.

Cunoaştem aproximativ poziţia tîrgului de vite şi a bazarului dar ne lipsesc complet datele privind amplasamentele vechii primării, ale judecătoriei, pîrcălăbiei etc. De asemenea este şi acum controversat amplasamentul fostei biserici catolice. Casele vechi existente, majoritatea din sec. al XIX-lea şi începutul sec. XX, sînt într-o stare avansată de degradare, necesitînd atît consolidări la structură cît şi refacerea decoraţiei de faţadă.

Regretabil este însă faptul că în secolul nostru s-au făcut o serie de greşeli atît prin amplasarea unor construcţii cu o arhitectură ruptă de tradiţia locală, cît şi prin executarea unor clădiri de locuit individuale sau colective, care au influenţat negativ specificul urbanistic al localităţii, acumulat şi conservat în timp cu suficiente sacrificii. În această situaţie se găseşte partea de nord a zonei centrale. La fel, pe frontul vestic al b-dului Republicii Socialiste România porţiunea cuprinsă între Casa de cultură şi Biserica episcopală s-au construit o serie de case individuale, parter şi etaj care alterează aspectul tradiţional şi unitatea arhitectonică de ansamblu. În acest mod, axul urbanistic de importanţă majoră pentru trama stradală a localităţii, care leagă cele 2 monumente istorice de căpetenie: Curtea Domnească şi Biserica episcopală, este în parte compromis.

Un alt aspect, care va trebui rectificat în viitor, îl are şi frontul construit al străzii Decebal, pe partea opusă halei alimentare, cu case şi barăci improvizate, garduri şi magazii aşezate în dezordine.

Trebuie să amintim totodată că digul lacului de acumulare Curtea de Argeş, situat e drept în afara zonei centrale (în vecinătatea parcului şi a viitoarei zone sportive), constituie o intervenţie care modifică peisajul şi silueta urbană ale localităţii.

Se cere să se ia toate măsurile de conservare a fondului construit valoros moştenit, printr-o politică consecventă de educaţie şi control în disciplina construcţiilor, aplicată pentru toată localitatea în general şi în cadrul zonei de rezervaţie arhitecturală, în special.



Fig. 10. Traseul actual al Drumului Naţional 7C, limitrof incintei bisericii Sf. Nicolae Domnesc.

Zona de rezervaţie arhitecturală, cu o suprafaţă de cca 60 ha, include atît monumentele istorice de arhitectură, cît şi o zonă înconjurătoare, necesară pentru a crea un cadru adecvat acestora. De aceea, zona de rezervaţie cuprinde o serie de străzi şi pieţe, care conferă un caracter specific localităţii, contribuind la accentuarea pitorescului, la conservarea atmosferei tradiţionale:

— ansamblul străzii Cuza Vodă cu biserica Olari;

— ansamblul străzilor Zorilor, Eliade Rădulescu şi Filimon Sîrbu;

— ansamblul străzii Negru Vodă.

Este necesar ca perimetrul astfel delimitat să constituie obiectul unor studii de specialitate pentru asanarea fondului construit, înlăturarea anexelor din materiale perisabile (magazii, garduri dintre lotizări etc.), agrementarea incintelor interioare cu jocuri pentru copii, anexe gospodăreşti, locuri de odihnă şi recreare pentru adulţi, parcaje şi garaje (eventual subterane), precum şi restaurarea propriu-zisă a clădirilor şi adaptarea lor unor funcţiuni adecvate (comerţ, prestări meşteşugăreşti, artizanat, alimentaţie publică cu specific etc.).

În acele locuri, unde unitatea de ansamblu este alterată (locuri goale între calcane, fronturi necorespunzătoare), ar trebui să se execute plombe cu construcţii noi, încadrate armonios între cele existente (str. Negru Vodă, str. Decebal, frontul estic etc.).

Sînt necesare totodată menţinerea, încadrarea şi evidenţierea unor clădiri izolate, de un deosebit interes arhitectural-istoric, amplasate în afara zonelor de rezervaţie arhitecturală (biserica Botuşari, casele de pe str. Tudor Vladimirescu etc.).

---

[12] Nicolae Iorga, *Drumuri şi oraşe*, Bucureşti, 1915, p. 47 şi 55.

[13] La recensămîntul din 1948 se găseau în Curtea de Argeş 2 200 case şi 9 180 locuitori. Numărul populaţiei la recensămintele din 1956 şi 1966 a fost de 10 764 şi respectiv 16 424 locuitori. Astăzi localitatea are cca 20 000 locuitori în următorii 15 ani prevăzîndu-se dublarea populaţiei.

Se recomandă, de asemenea, păstrarea unor clădiri, care deşi nu prezintă un interes arhitectural deosebit, sînt într-o stare fizică, ce nu justifică demolarea lor.

În acelaşi timp, unele case, cu aspect arhitectural specific argeşean de unicat, care prin volumetrie nu justifică prezenţa lor în cadrul zonei centrale (nu pot fi încadrate armonios în regimul de înălţime al construcţiilor limitrofe), pot fi mutate într-o rezervaţie special creată în zona parcului Sîn-Nicoară. În această situaţie se găsesc unele case situate pe str. Tudor Vladimirescu, în apropierea intersecţiei cu str. 7 Noiembrie, sau de pe str. Negru Vodă, porţiunea situată pe partea opusă a liceului Vlaicu Vodă.

Este absolut necesar să se fotografieze şi să se releveze toate casele propuse a fi demolate.

Clădirile prevăzute a fi amplasate, atît în interiorul zonei de rezervaţie arhitecturală cît şi în vecinătatea ei, vor avea puţine nivele (maxim parter şi 2 etaje), şi se vor realiza după proiecte unicat, într-un caracter specific în concordanţă cu aspectul arhitectural al celorlalte construcţii.

În măsura posibilităţilor, se va căuta menţinerea vegetaţiei existente, care contribuie la agrementarea zonei.

*

Ca în cazul celorlalte localităţi istoric constituite, care, cunosc astăzi o dezvoltare economică şi în consecinţă, demografică, generatoare de noi funcţiuni, cu dotări ce se cer amplasate în zona centrală, este necesară analizarea posibilităţilor de extindere a acestora, pentru a corespunde noilor cerinţe.

În general, dezvoltarea zonelor centrale formate istoric, se face de la caz la caz, în funcţie de posibilităţile existente, precum şi de amploarea acestei dezvoltări. În unele cazuri, cînd extinderile necesare nu sînt de mare anvergură, noile funcţiuni pot fi grefate pe vechiul centru, prin construirea unor clădiri noi sau prin extinderea celor existente, astfel încît unitatea de ansamblu să nu fie influenţată.

În cazurile în care sînt necesare dezvoltări importante ale zonei centrale — numeroase amplasamente pentru dotări noi politico-administrative, culturale şi comerciale — se pot întîlni 2 situaţii.

a) Zonele centrale formate istoric au posibilităţi de extindere în zonele limitrofe, fie datorită existenţei unei rezerve de teren liber, încă neconstruit (cazuri mai rar întîlnite), fie prin curăţirea terenului de clădirile în stare proastă, neinteresante din punct de vedere arhitectural-istoric.

b) Zonele centrale vechi nu dispun de terenuri vecine libere sau construite, care să permită extinderea lor, fiind necesară căutarea lor în exterior şi deci o disociere între centrul istoric şi centrul nou. În cazul acesta, se caută totuşi acele terenuri care să poată permite o legătură cît mai organică între cele 2 zone centrale.

Zona centrală a oraşului Curtea de Argeş, dezvoltată istoric de-a lungul străzii Negru Vodă, are posibilităţi de dezvoltare spre nord — începînd de la fosta barieră a Flămînzeştilor — de o parte şi de alta a bulevardului R. S. România, între incinta Curţii Domneşti şi Biserica episcopală.

Amplasarea dotărilor se poate face astfel încît să se respecte zonificarea funcţională moştenită, completîndu-se nucleele deja create în curs de formare: dotările politico-administrative grupate într-o piaţă care va fi creată în faţa clădirii Consiliului popular şi a sediului Întreprinderii de construcţii hidrotehnice; dotările cultural-educative amplasate în cadrul unei alte pieţe situate mai la nord şi marcată de prezenţa clădirii existente a Casei de cultură şi de intrarea la Stadion.

Reţeaua comercială se recomandă a fi menţinută în cadrul zonei tradiţionale, necesitînd însă unele restructurări şi modernizări făcute în spiritul conservării şi accentuării specificului argeşean, care să corespundă totodată cerinţelor moderne de comerţ (str. Negru Vodă, între străzile Traian şi Olga Bancic).

La rezolvarea circulaţiei preceptele moderne de urbanism prevăd separarea fluxurilor rutiere şi pietonale, pentru punerea în valoare a ansamblului şi a monumentelor arhitecturale din zonă, asigurarea locurilor necesare pentru parcarea şi gararea autovehiculelor.

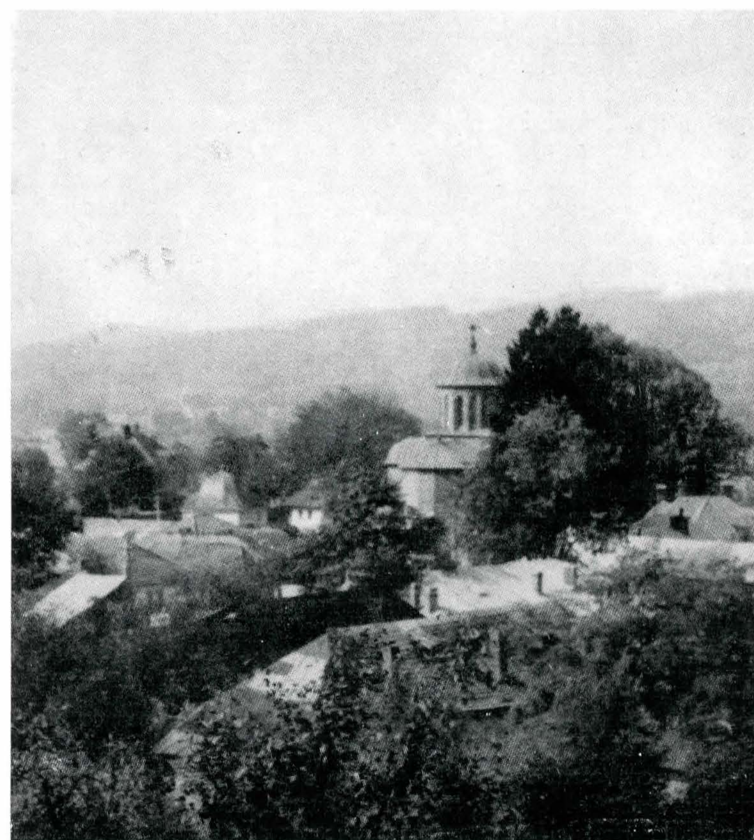


Fig. 11. Vedere panoramică a zonei centrale dinspre nord-est.

Această soluţie rezolvă mai multe deziderate:

— sînt degrevate zonele centrale comerciale şi social-culturale, intens circulate pietonal, de circulaţia suplimentară destinată aprovizionării magazinelor;

— se vor putea reunifica într-o singură incintă Curtea Domnească şi dealul biserica Sîn-Nicoară, separate după cum am văzut, odată cu trasarea bulevardului spre mănăstire; se elimină totodată punctul de conflict din vecinătatea Curţii Domneşti, acolo unde monumentul şi artera majoră de circulaţie se stînjenesc reciproc (în dreptul zidului de incintă, din cauza îngustimii străzii, lipseşte trotuarul);

— se asigură securitatea pietonului care poate vizita şi admira, în mai bune condiţii, cele 2 importante monumente istorice, inclusiv şirul de clădiri cu magazine la parter, care le separă;

— se realizează o mai bună protejare a monumentelor istorice şi a celorlalte clădiri, de eventualele deteriorări, provocate de vibraţiile circulaţiei auto;

— se evită poluarea atmosferică a zonei centrale în care se aglomerează de cele mai multe ori un număr mare de autovehicule;

— în sfîrşit, se poate crea o atmosferă apropiată de cea din perioada construirii zonei centrale, cînd nu exista automobilul şi pe străzi se circula numai pe jos sau cu trăsura.

*

În urma acestor măsuri şi printr-o supraveghere perseverentă, zona centrală a oraşului Curtea de Argeş va îmbina vechiul şi noul, contribuind la conservarea specificului arhitectural şi urbanistic al acestei localităţi istorice, la crearea unei atmosfere caracteristice, în care elementul arhitectural-urbanistic să se îmbine cu cel natural, de o valoare peisagistică deosebită.

SEMNIFICAŢIA ISTORICĂ ŞI VALOAREA ARTISTICĂ A BISERICII DE LEMN DIN VECHEA (JUD. CLUJ)

IOANA CRISTACHE—PANAIT

Dacă biserica de lemn din Vechea nu ar fi supraviețuit vitregiei secolelor, nu am fi putut afla, din nici un alt izvor documentar, de existența aici, în satul Vechea din apropierea orașului Cluj-Napoca, a unei așezări monahale românești.

Așezat pe deal, lăcașul se ivește încă din șosea de la Chinteni, dar pentru a ajunge la el trebuie să parcurgem satul pînă la marginea de nord. Aici, în atmosfera de taină și izolare care mai stăruie în preajmă-i, să-i descifrăm istoria și să admirăm priceperea și talentul care l-au zămislit.

În partea superioară a ancadramentului ușii de intrare este săpat răspicat anul 1726. Dar, parcă pentru a nu fi văzute cu ușurință, celelalte știri despre construirea lui sînt înșirate mărunt, pe trei laturi ale intrării: „La acest schit biserica o au făcut Săcală Toma. Au dat 40 de florinți"[1]. Considerăm că însemnarea este neîndoielnică în ceea ce privește existența deja a schitului în momentul ridicării lăcașului actual, care lua desigur locul altuia, pustiit, de vreme.

Familia Săcală va fi fost de prin părțile orașului Cluj-Napoca, cu îndeletniciri comerciale, puternic animată de dorința de afirmare a populației românești din Transilvania[2]. Un membru al acestei familii, Săcală Teodor, ctitorea la 1758, conform unei inscripții, biserica de lemn din Finișel.

Schitul de la Vechea, asemenea celorlalte mănăstiri și schituri românești din Transilvania[3], a îndeplinit, cu precădere în al XVIII-lea veac, importante rosturi politice, sociale și culturale: școală în limba română, atelier de caligrafiere, for al luptei pentru apărarea legii românești, în condițiile politicii habsburgice de catolicizare forțată. În 1733, Vechea este conscrisă ca unită[4]. Faptul se dovedește abuziv căci conscripția, din 1760—1762, nu atestă măcar un suflet unit în cele 43 familii neunite care țin de biserica ortodoxă[5].

Lăcașul scapă de sub acțiunea distrugătoare a generalului Bucov și își continuă existența spre deosebire de mănăstirea de lemn apropiată de la Berind care, dată cu forța uniților, „stă goală și se risipește"[6]. Rezistă, de asemenea și drasticei dispoziții din 1787, sosită prin Tabla Clujului, „cum nici o mănăstire să nu mai rămîie", căreia îi cade victimă, printre altele, mănăstirea de lemn de la Stobor[7] (jud. Sălaj). Mai mult decît atît, în acei ani, lăcașului i se înnoiește acoperișul. Evenimentul este consemnat cu grijă pe una din bîrnele laturii de sud: „s-au șindrilitu 1789, 20 iunie cu 13 flo(r)i(nți)".

Calitățile artistice ale bisericii de lemn din Vechea aduc și ele un spor de semnificație istorică; elementele constructive și decorative nu sînt altceva decît documente ale istoriei artei lemnului din secolele precedente.

Biserica de lemn din Vechea înfățișează un plan dreptunghiular, cu absida decroșată poligonală, prezentînd forma unghiului în ax. Absida cu unghi în ax, formă de veche tradiție autohtonă, se regăsește în întreaga Transilvanie, persistînd astăzi, cu precădere, în satele cele mai izolate, din munți, ca Tomnatecu de Jos, Alun, Muncelu Mare, unde meșterii nu au avut alt model de urmat decît lăcașul anterior[8]. În județul Cluj, larga ei frecvență de odinioară este vădită la un număr mai mare de lăcașuri de lemn decît în orice alt județ[9], printre ele aflîndu-se și bisericile de lemn din veacul al XVII-lea de la Dretea (1672) și Tîrgușor.

Puternică prin rădăcinile sale străvechi, forma de plan cu unghiu în ax se resimte în arhitectura românească de zidărie din al XV-lea veac[10]. Nu este întîmplător faptul că în zona Clujului, la Moldovenești, se află singura biserică unitariană care prezintă această particularitate tipologică[11].

Construită din bîrne masive de stejar, toată înălțimea întrunind 6 bîrne, printre care se numără și talpa, biserica de la Vechea rămîne fidelă modelului vechi, fără prispă, iar clopotnița abia ivită din frumosul acoperiș cu pante mari, pe conturul pereților, neabătîndu-se de la silueta specifică podișului someșean.

Două frumoase ancadramente sculptate încoronează intrările, de pe latura sud, cît și din pronaos în naos. Elementul decorativ preferat este rozeta, înscrisă într-un colac în torsadă, pe care meșterul le leagă prin linii dispuse în cruce. Ghirlanda, astfel realizată, o cuprinde între două chenare în frînghie, avînd la bază cîte un cerc mare de asemenea în frînghie, iar mijlocul laturii de sus fiind întrerupt de altul asemănător, în care se înscrie o cruce. Aceeași structură urmează și ancadramentul ușii dintre pronaos și naos, realizat dintr-un lanț de 18 rozete. Fără a insista asupra motivelor decorative, precizăm că cercul în torsadă apare pe vasele din așezarea romană de la Cristești (Mureș)[12], pe jilțurile moldovenești din veacul al XVI-lea[13], ca și în ancadramentele bisericilor de lemn din al XVII-lea veac, de la Bungard (jud. Bistrița-Năsăud), Husia (jud. Sălaj), Gîrboul Dejului (jud. Cluj). Pentru motivul liniilor dispuse în cruce amintim ancadramentul, din 1680, de la Sălișca (jud. Cluj), dar și pe cel de la Berindu (același județ), la care regăsim și dispunerea celor două chenare în frînghie. Aruncată în pod, roasă de carii, am aflat și vechea ușă a bisericii, presărată cu rozete, întocmai ca aceea din 1715, pe care o mai păstrează, la locul ei, biserica din satul de peste deal, de la Sumurduc.

Același motiv, decorativ, al rozetei înscrise în torsadă, se repetă armonios pe grinda meșter a naosului, arcul transversal fiind și el cioplit[14]. Preocuparea meșterilor anteriori de a sculpta bolțile este mărturisită de numeroase arce și grinzi, ca cele de la Almașu Mic (Hunedoara), 1623, Zimbor, Bălan, Baica (jud. Sălaj), sec. al XVII-lea, ca și de cele, din același veac, de la Gîrboul Dejului, Calna, Sălișca (jud. Cluj).

Părăsim decorul sculptat de la Vechea amintind Jertfelnicul din 1783, cu masa de piatră profilată și panoul fundal

---

[1] Putem aprecia, relativ, prețul construcției: în 1730 o *Evanghelie* de București, 1723, era prețuită cu 18 florinți (însemnare pe cartea respectivă la biserica din Abrud); în 1749 pe o asemenea *Evanghelie* se plătesc la Calna (județul Cluj) 2 boi și 2 florinți (însemnate pe Evanghelie, Buc. 1723, Bibl. Centrală Univ. Cluj-Napoca, BRV, exp. 2). Deci 40 florinți prețul aprox. a 5 boi. În 1765 stînjenul de pămînt valora 2 florinți și 10 creițari (cf. Șt. Meteș, Drăguș, Un sat din Țara Oltului, Buc., 1945, p. 118).

[2] Este perioada în care negustorii și meșteșugarii socotesc calitatea de ctitor ca un mijloc de afirmare socială. În Transilvania acest fenomen este amplificat de sentimentul național (cf. Ioana Cristache-Panait, *Monumentele românești din Săcele*, în „Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare", D.M.I., 1969, p. 74); Idem, *Considerații privind arhitectura românească de zid din Transilvania, secolul XVIII*, în „B.M.I.", XLII, 2/1973, p. 37—40.

[3] Șt. Meteș, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936.

[4] Sematism, Blaj, 1900, p. 236.

[5] V. Ciobanu, *Statistica românilor ardeleni din anii 1760—1762*, în „An. Inst. de Ist. Naț.", III, Cluj, 1926, p. 630.

[6] Baronul ungur al locului îi ocupă averea, arător de 3 găleți și fînaț de 6 care, cf. Șt. Meteș, *op. cit.*, p. 67.

[7] Șt. Meteș, *op. cit.*, p. 72—74.

[8] Ioana Cristache Panait, arh. Florica Dimitriu, *Bisericile de lemn ale Banatului*, Timișoara, 1971, p. 10.

[9] Pînă în prezent sînt cunoscute 11 lăcașuri.

[10] Ioana Cristache-Panait, arh. Marinel Daia, *Biserica românească din Săndulești* (jud. Cluj), în B.M.I., XLIII, 2/1974, p. 86.

[11] Biserica de la Moldovenești are partea de vest cu două laturi, în ax, formă pe care o prezintă lăcașul de lemn din Munții Apuseni, de la Almașu Mic de Munte (care are un pristol de piatră de la Legiunea a XIII-a Gemina).

[12] Dorin Popescu, *Cercetări arheologice în Transilvania*, Ed. Acad. 1956, p. 142, 143.

[13] N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, Bucarest, 1936, fig. 3, 6.

[14] Încăperile lăcașului sînt astfel acoperite: pronaos, tavan drept; naos, boltă semicilindrică, retrasă lateral pe cîte o bîrnă; altar, arc semicilindric, din care pornesc trei fîșii, curbe, marcate cu nervuri.

din lemn sculptat şi pictat, ca şi restul dintr-o cruce de piatră[15], cu vrejuri florale. Pristolul de piatră al bisericii de lemn din Berindu, datat 1782, decorat cu aceleaşi motive, constituie dovada existenţei aici a unui atelier de sculptură în piatră, în care tradiţiile artei brâncoveneşti se cultivau încă la sfîrşitul acelui veac.

Din decoraţia pictată a lăcaşului[16] merită să stăruim asupra celei de pe bolta naosului, din păcate cu efectele distructive ale ploilor pătrunse prin învelitoarea neşindrilită după vreun soroc de 50 de ani.

[15] Era folosită, cu cîţiva ani în urmă, pentru susţinerea temeliei lăcaşului pe latura sud. În 1975 deja dispăruse.

[16] În altarul, înegrit de fum, se disting părinţii Bisericii Răsăritene, la nord Isus în potir, iar pe boltă heruvimi. Catapeteasma are compoziţia obişnuită, apostolii pe laviţe, iar sus Răstignirea. Pe timpanul de vest al naosului, scenă din Geneză, Adam şi Eva.

În locul ciclului cristologic, obişnuit în bisericile transilvănene, aflăm patru mari scene, delimitate prin chenare florale. Ceea ce trebuie să precizăm, dintr-un început, este faptul că autorul picturii de la Vechea, era de predilecţie iconar, pe bolta de aici realizînd patru icoane în concepţia celor întîlnite în arta ţărilor române încă din secolul al XVI-lea[17]. În scena de pe latura nord, lîngă altar, zugravul intueşte o sinteză a vieţii lui Hristos, prin reprezenta-

[17] Ne referim în primul rînd la icoanele cu scene marginale: Sf. Nicolae, Cuvioasa Paraschiva. Amintim, icoana Sf. Nicolae de la Urisiu de Jos (Mureş), datată 1539, cf. Marius Porumb, *Icoanele moldoveneşti ale bisericii de lemn din Urisiu de Jos*, jud. Mureş, în „Studia Historia" a Universităţii Babeş Bolyai, 2/1973, Cluj, p. 39—41; icoana Sf. Gheorghe, de la Stelea Tîrgovişte, cf. Al. Efremov, *Icoane de la mijlocul sec. al XVII-lea din biserica Stelea Tîrgovişte*, în „B.M.I.", XLII, 1/1973, p. 56; icoana Sf. Nicolae, 1698, din catapeteasma bisericii Domneşti Tîrgovişte.

Fig. 1. Biserica de lemn din Vechea. Vedere sud-est.

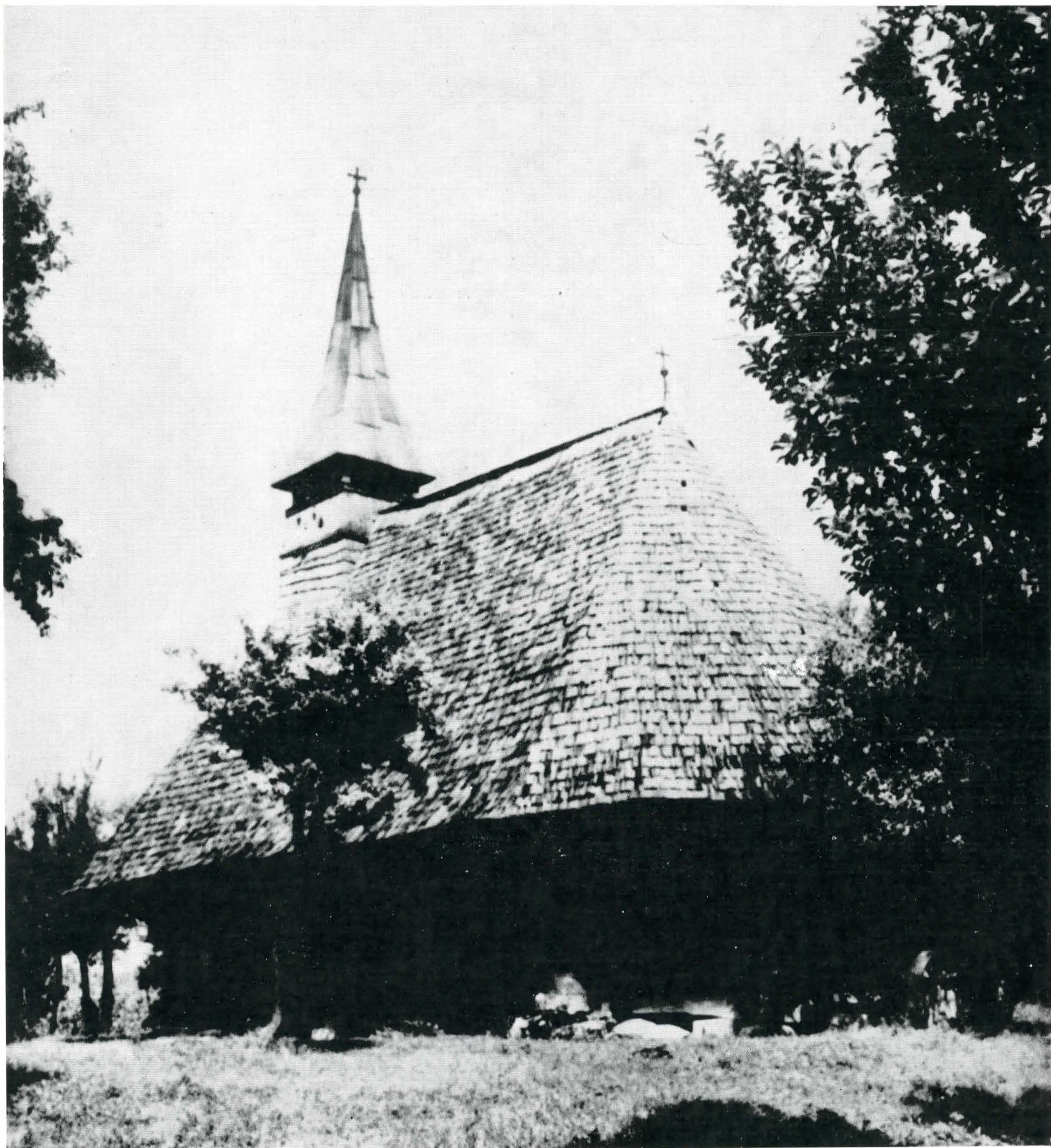




Fig. 3. Inscripția de șindrilire, din 1789.

Fig. 4. Planul bisericii de lemn din Vechea.

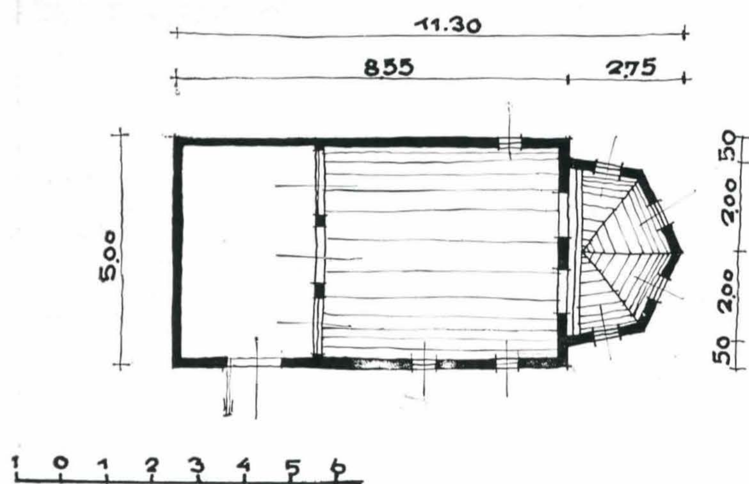


Fig. 2. Ancadramentul intrării de pe latura sud. Partea superioară cu anul construcției (1726).



Fig. 5. Detaliu absida.



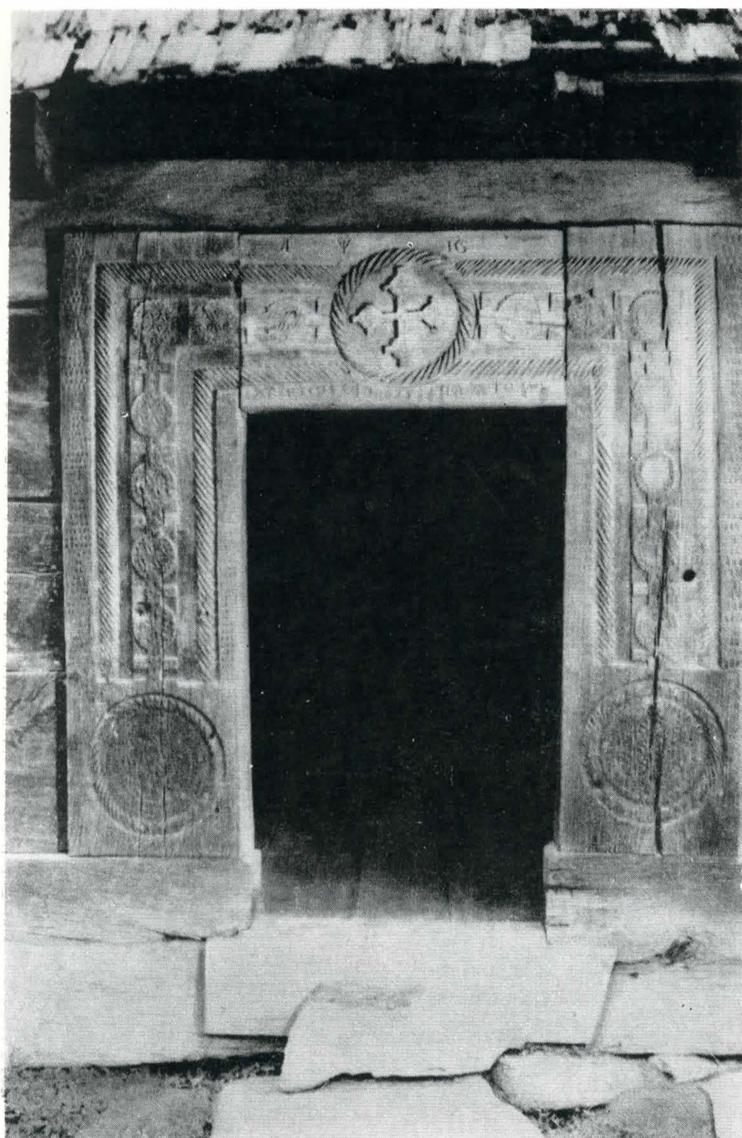


Fig. 6. Ancadramentul intrării de pe latura sud.

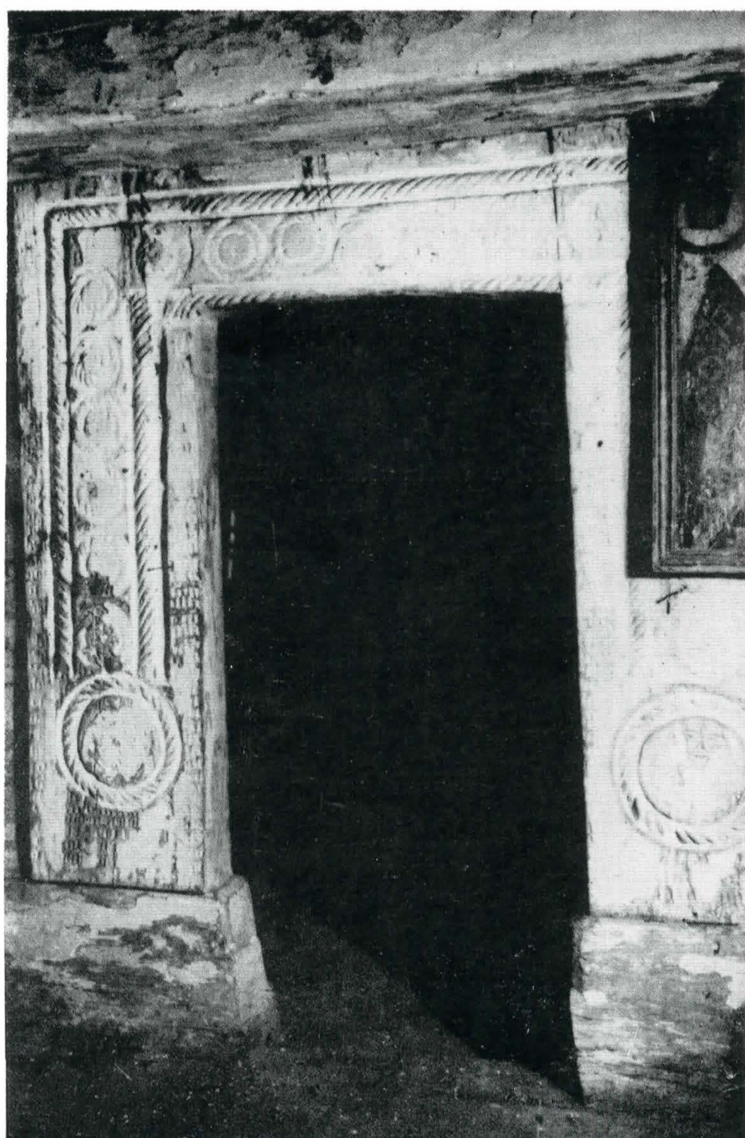


Fig. 7. Ancadramentul intrării dintre pronaos și naos.

rea în aceeași icoană a momentului Nașterii și Învierii, sub forma coborîrii lui Hristos la iad[18]. Pe latura de sud, în pandant, este reprezentată viața Sf. Nicolae, sub forma icoanei cu figură centrală. Povestirea este presărată cu elemente locale dintre care amintim episodul al treilea, Nicolae la învățătură, unde este evocată predarea buchiilor românești[19] în școlile înfiripate pe lîngă mănăstiri și biserici, de către știutorii de carte ai acestora. Mai bine conservate sînt scenele din dreapta tronului, reprezentînd salvarea sufletească a celor trei fete și sfîrșitul sfîntului Nicolae; predominarea brunului-roșcat dă o anumită strălucire scenelor. Pe aceeași latură a bolții, dincolo de arcul transversal, „Adormirea Maicii Domnului", hramul bisericii, se impune prin interpretarea iconografică și realizarea artistică. Mulțimea din cortegiu este reliefată prin suita de capete, personajele din prim plan dovedesc cunoștințele portretistice ale zugravului, figura episcopului de lîngă Maria amintindu-ne-o pe cea a Mitropolitului Ștefan de pe tîmpla de la Crasna-Gorj (mijlocul secolului al XVII-lea)[20]. Pentru a obține efectul decorativ al bogatei țesături bizantine, zugravul o aruncă, în mod neobișnuit, și peste trupul Mariei.

În construcția ce apare în spatele mulțimii se recunoaște cu ușurință o biserică românească de zidărie de plan trilobat, cu cornișă în zimți și fațade decorate cu firide și arcaturi.

Pe latura de nord, opusă scenei Adormirii, viața Cuvioasei Paraschiva este evocată prin cele nouă scene ce însoțesc imaginea centrală. Înveșmîntată în maforionul de culoarea cărămizilor arse, așezată pe tronul în nuanțe deschise, Cuv. Paraschiva se conturează luminos pe fundalul sumbru, fiind asigurat efectul decorativ, mai ales al tronului. Rozetele compuse de pe picioarele tronului reamintesc modelele săpate în piedestalele ancadramentelor brâncovenești ale ușilor și ferestrelor.

Dacă cele două litere de sfîrșit... ru (Petru, Dumitru), rămase din semnătura zugravului, așternută la piciorul tronului Sf. Nicolae, nu sînt suficiente pentru a-l scoate din anonimat, data săvîrșirii picturii, „anul domnului 1748", o aflăm pe cartea deschisă a lui Hristos din icoana îm-

Fig. 8. „Grinda meșter" a bolții naosului.



---

[18] Icoană, sec. XVII, la biserica Stelea, cf. Al. Efremov, *op. cit.*, p. 56; Compoziția, preluată de la Arnota, este remarcabil realizată în pictura bisericii mari de la Hurez, reluată apoi la Govora; cf. „Istoria artelor plastice în România", vol. II, Ed. Meridiane, Buc. 1970, p. 68.

[19] Pe cartea ucenicului Nicolae sînt scrise primele litere ale alfabetului românesc.

[20] Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească,* în „B.M.I.", XL, 1/1971, p. 47, p. 8.



Fig. 9. Jertfelnic, 1723.

Fig. 10. Fragment din crucea sculptată, sec. XVIII.



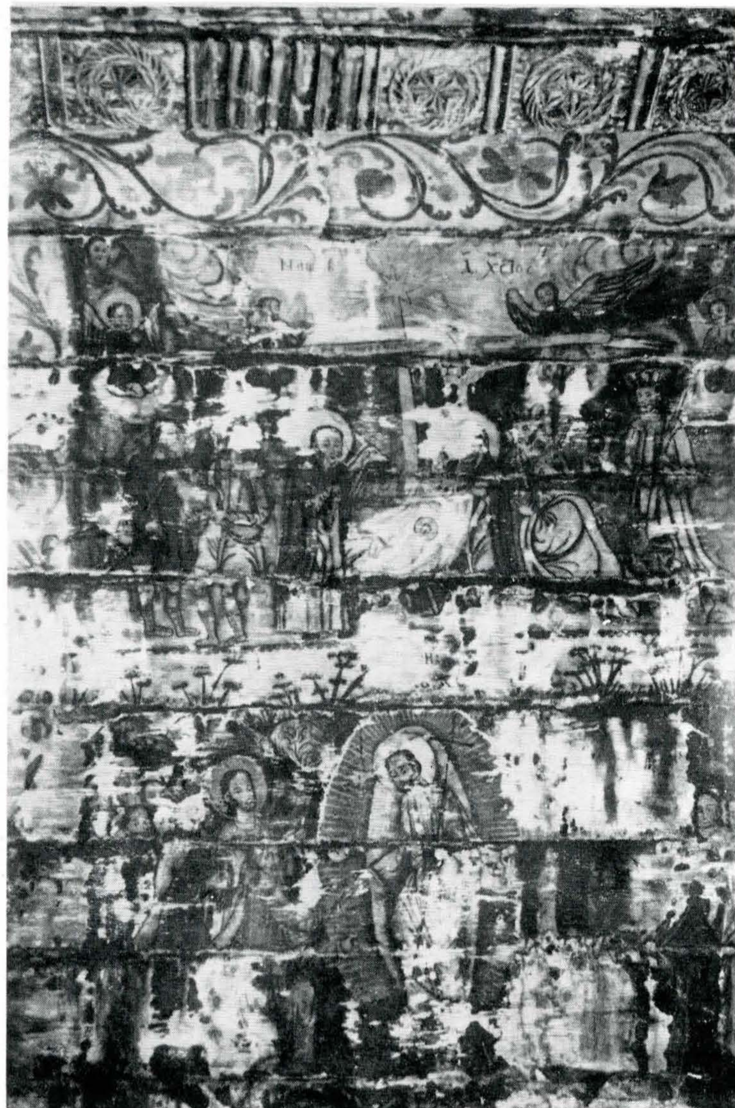


Fig. 11. Detaliu din pictura de pe latura nord a bolții naosului.

Fig. 12. Viața Sf. Nicolae, pictată pe latura de sud a bolții naosului.



părătească „Deisis"[21]. Icoana Sf. Nicolae, ultima rămasă din vechea catapeteasmă, întărește convingerea că autorul lor a realizat și decorația pictată a lăcașului.

Zugravul de la Vechea[22], poate unul dintre acei peregrini din Muntenia sau Oltenia, sau vreun moldovean șezător la mănăstirea apropiată a Feleacului, ori chiar un transilvănean[23], dovedesc o îndeaproape cunoaștere a picturii brâncovenești[24]. Decorația pictată de la Vechea se situează, după datele de pînă acum, printre primele așternute pe pereții lăcașurilor de lemn din Transilvania, sub înrîurirea binefăcătoare a zugravilor de la sud de Carpați, de la finele secolului al XVII-lea și începutul celui următor, înrîurire

[21] Lorosul brodat floral al lui Hristos este foarte asemănător celui al tunicii jupînesei Teodora Cantacuzino din tabloul votiv de la Stîlpu (Buzău), cca 1699 (R. Crețeanu, arh. Ion Dumitrescu, *O ctitorie necunoscută a spătarului Mihai Cantacuzino, Biserica din Stîlpu,* Buzău, în „B.M.I."., XL, 2/1971, p. 60—61, 63).

[22] Tot el va fi pictat, în acei ani și biserica de lemn din satul vecin, Deuș, ridicată în 1746 (Sematism, Blaj, 1900, p. 236) și, din păcate dispărut fără urme.

[23] Înclină spre aceasta graiul local de pe cartea lui HS: „Veniți blagosloviții părintelui meu să moșteniți întru împărăția cerului care ne gătată". El a învățat desigur arta zugrăvirii la sud de munți.

[24] Păstrează caracteristicile acestei picturi: abundența decorului floral; larga interpretare a elementelor locale; mișcarea înclinată a personajelor; trăsăturile portretistice ale acestora.

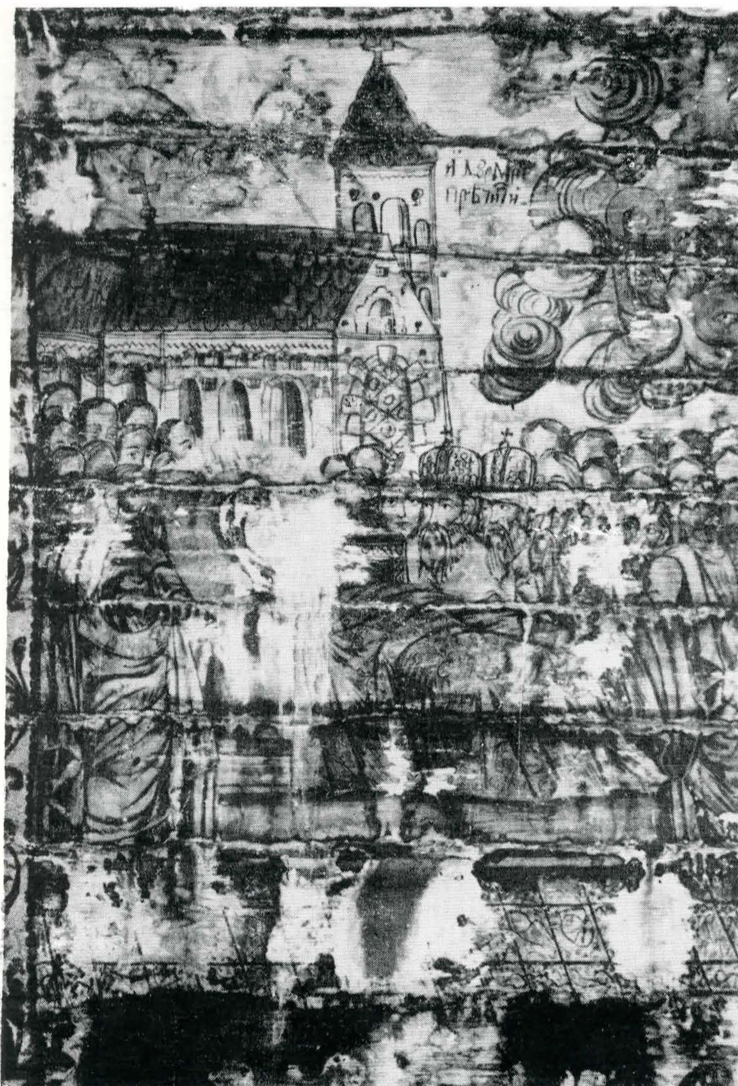


Fig. 13. Adormirea Maicii Domnului zugrăvită pe latura sud a bolţii naosului.

Fig. 14. Viaţa Cuvioasei Paraschiva, reprezentată pe latura de sud a bolţii naosului.





Fig. 15. Icoană de la Vechea, Deisis, 1748.

căreia i se datorește uimitoarea înflorire a picturii românești din Transilvania[25]. Alegerea în pictura de la Vechea a unor scene fundamentale din iconografia bizantină, şi în primul rînd a vieţii Sf. Nicolae, vajnic apărător al dreptei credinţe[26], biruitor de popor, nu este întîmplătoare[27].

Ioan Inochentie Micu-Clain, conducătorul luptei pentru drepturile politice ale românilor din Transilvania, fusese nevoit să ia calea tristului exil. Din acel an, 1744, începînd cu răscoala lui Visarion, puternice frămîntări și mișcări sociale, cu înveliş religios, au cuprins satele de peste munţi, pentru mai mult de un deceniu şi jumătate. Pictura de la Vechea constituie şi ea un ecou al acelor vremi, un manifest al luptei pentru „legea românească", exprimat artistic. Pentru susţinerea aceleiaşi cauze, zugravul care împodobea pe la 1758, în aceeaşi perioadă de luptă pentru emanciparea poporului român, biserica de lemn din 1677 de la Cremenea (jud. Cluj) ilustra pe bolta naosului psalmul 61: „Funiile păcătoşilor s-au înfăşurat împrejurul meu şi legea ta n-am uitat".

Lăcaşul de la Vechea, document de istorie şi artă, supravieţuitor atîtor momente de răscruce[28], aşteaptă să adauge în răbojul său de lemn, o nouă însemnare, în limbajul vremii noi: „s-a restaurat......"

---

[25] Vasile Drăguţ, *Picturile bisericii din Gurasada,* în „B.M.I.", XLI, 2/1972, p. 63—66.

[26] Idem, *Din nou despre picturile bisericii din Strei,* în „B.M.I.", XLII, 2/1973, p. 21, nota 29.

[27] Ulterior, episoade din viaţa Sf. Nicolae vor fi reprezentate în pictura bisericilor de lemn din Transilvania, aşa cum aflăm la Stolna şi Tăuţi (jud. Cluj).

[28] Cu ani în urmă se intenţionase dărîmarea bisericii pentru construirea alteia de zid. Prin adresa Departamentului Cultelor nr. 2442 C 79 I/1970, înreg. la DPCN nr. 1007/1970, ni se transmitea, astfel, aprecierea Episcopiei oraşului Cluj-Napoca asupra acestui lăcaş „nu are elemente care să o recomande a fi menţinută în noua listă, opinînd pentru radierea ei".

UN MONUMENT BUCUREŞTEAN DISPĂRUT — BISERICA MĂNĂSTIRII SĂRINDAR*

Arh. CRISTIAN MOISESCU

Cunoştinţele asupra evoluţiei structurii, tehnicii de construcţie şi decoraţiei edificiilor medievale, în faza actuală a cercetărilor cu privire la vechea noastră artă, sînt furnizate în majoritatea cazurilor de monumente încă existente, chiar dacă cele mai multe dintre ele au suferit de-a lungul veacurilor modificări sau adăugiri care le-au modificat aspectul iniţial.

* Textul de faţă reproduce pe acela al comunicării susţinute la 15 iunie 1976, în cadrul sesiunii anuale de comunicări ştiinţifice a Direcţiei patrimoniului cultural naţional, comportînd minime modificări şi adaosuri, inclusiv aparatul critic necesar pregătirii sale pentru tipar.

Dacă ne-am mulţumi numai cu studierea acestor monumente este însă de la sine înţeles că nu vom putea niciodată să cunoaştem îndeajuns de amănunţit evoluţia arhitecturii şi ca urmare, nici să stabilim exact aportul unei epoci sau a alteia la ştiinţa de a construi din ţara noastră.

Pentru a avea o imagine fidelă a efortului constructiv desfăşurat în secolele trecute, istoricul de arhitectură trebuie să recurgă şi la cercetarea monumentelor dispărute, la interpretarea elementelor rezultate din cercetarea arheologică, la studierea ştirilor oferite de izvoarele istorice (narative, epigrafice, documentare, iconografice etc.) referitoare la aceste monumente.

Fig. 1. Biserica mănăstirii Sărindar şi ansamblul chiliilor, tablou în ulei nesemnat, datat 1836.



Apare, aşadar, evident faptul că, atîta vreme cît nu vom proceda la introducerea în circuitul ştiinţific a unor obiective de interes istoric şi artistic de remarcabilă valoare dar dispărute, istoria arhitecturii riscă să prezinte o evoluţie incompletă de forme care nu oferă o imagine întru totul obiectivă a devenirii artei şi societăţii feudale româneşti.

Din categoria acestor monumente dispărute, care merită atenţia cercetătorului, dar asupra cărora cunoştinţele noastre pînă în prezent sînt minime, face parte şi biserica fostei mănăstiri Sărindar din Bucureşti.

Fiind unul dintre importantele monumente feudale de zid, ridicat în fosta capitală a Ţării Româneşti, acest edificiu prin arhitectura sa de particular interes aparţine, după cum vom vedea, unui tip structural cu valoare de unicat în arhitectura românească. Este deci lesne de înţeles că precizarea structurii şi datării unui asemenea monument-cheie e absolut necesară înainte de a proceda la explicaţii ale relaţiilor între apariţia acestui tip de edificiu, cu anumite şi bine precizate evenimente economice, sociale şi politice sau cu anumite curente culturale.

Greutăţile în stabilirea structurii şi datării bisericii Sărindar provin nu numai din sărăcia informaţiilor pe care ne-o oferă izvoarele azi cunoscute, ci şi din faptul că încercarea de a data acest edificiu s-a făcut pe temeiul unui material tîrziu, bazat pe tradiţii orale.

Articolul de faţă are ca scop să prezinte mai vechi ipoteze, să cerceteze amănunţit toate izvoarele de care dispunem azi şi să propună, pe temeiul acestora, atît o interpretare a formelor arhitecturale cît şi momentul construirii acestui edificiu dispărut.

*
* *

Pînă acum un secol, problema originilor Sărindarului părea a fi destul de simplă: se admitea de toată lumea că biserica cu ansamblul mănăstiresc aferent era ctitoria lui Matei Basarab. Legenda care circula în legătură cu începuturile monumentului şi precizarea ctitorului, bazată şi pe unele fapte reale, se află consemnată în Marele dicţionar geografic al Romîniei, în felul următor: „La anul 1632 Matei Basarab mergînd la Constantinopole pentru a fi uns ca Domn ar fi mărturisit Patriarhului că a ucis pe Papa Vornicul Greceanu cumnatul său, pentru că îi era potrivnic la Domnie şi Patriarhul îi dădu iertare cu condiţia de a zidi 40 de biserici. Matei întorcîndu-se în ţară, în cursul domniei sale zidi 39 biserici şi a 40-a fu biserica Sărindarul. Cu aceasta Matei ar fi împlinit canonul şi i-ar fi pus numele Sărindarul, care în greceşte însemnează 40"[1].

Conform aceleiaşi legende, Gr. Musceleanu plăzmuieşte textul unei pretinse pisanii, contestată în lucrările de specialitate, care ar fi aparţinut bisericii Sărindar şi care ar fi avut următorul cuprins: *„Făcînd domnia mea 40 biserici precum mă făgăduisem la D-zeŭ, amŭ îndeplinitŭ cu aceasta pre care amu zidit-o din temelie în loculŭ unei bisericuţe vechi ce se zicea a Coconilorŭ, zidită de Vladŭ banulŭ Severinului şi alŭ Făgăraşului, la anulŭ 6870 (1362) şi amŭ numit-o Sărindarŭ, leatŭ 7160 (1651 septembrie 1—1652 august 31), lăsîndŭ totŭ hramulŭ adormirea Maicii Domnului, ca să fie pomenire părinţilorŭ, nouă şi fiilorŭ noştrii, aminŭ"*[2].

Că monumentul nu a fost construit la mijlocul secolului al XVII-lea, în anii de domnie ai lui Matei Basarab, este dovedit atît prin aceea că nu se află menţionat în Cronica ţării[3] printre celelalte ctitorii ale acestui voievod cît şi de faptul că atît de atentul observator, care a fost Paul din Alep, vizitînd mănăstirea în vara anului 1656, deci numai

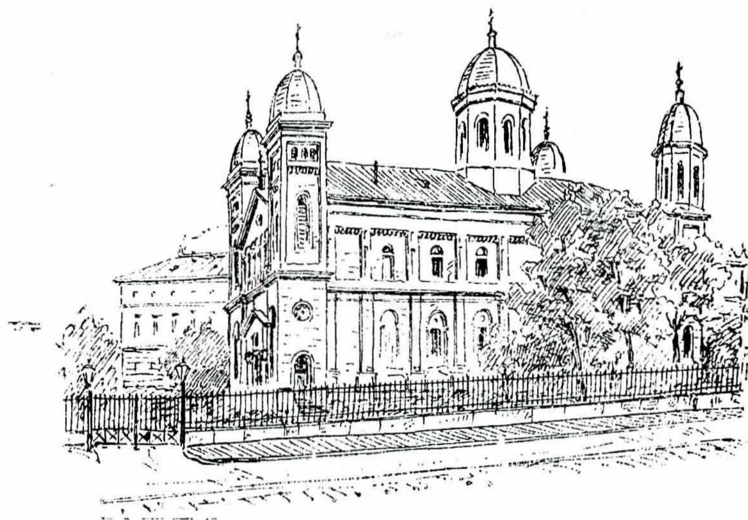


Fig. 2. K. Romstorfer. Biserica mănăstirii Sărindar la sfîrşitul sec. XIX, înainte de demolare.

la cîţiva ani de la presupusa ei rezidire din temelii, nu vorbeşte nimic de ridicarea acesteia în timpul domniei lui Matei Basarab, contrar obiceiului său de a aminti întotdeauna numele voievodului cînd îi vizitează vreuna din ctitorii.

Dar iată ce spune Paul din Alep: „De acolo trecurăm la o mănăstire.... închinată celor doi Apostoli Petru şi Pavel, fundată de Mateiu-voievod şi supusă uneia din mănăstirile Sft. Munte; apoi la o alta, ce poartă numele celor 40 de mucenici, numită Sărindar, care este un mitoc al mănăstirii Adormirea Maicii Domnului din cetatea Ianina"[4]. Deci dacă pentru fosta mănăstire Sf. Apostoli, Matei Basarab este amintit drept ctitor pentru că într-adevăr a înlocuit vechea biserică de lemn a fostei mănăstiri (care mai înainte se numea a Tîrnovului) cu o biserică de zid, existentă cu unele adaosuri şi astăzi, pentru mănăstirea Sărindar nu precizează în schimb nimic. În consens cu acesta, izvoarele istorice dovedesc însă în mod clar că aşezarea mănăstirească de la Sărindar era mult mai veche de mijlocul secolului al XVII-lea, ea fiind menţionată documentar de mai multe ori în prima jumătate a acestui secol[5], înainte de domnia lui Matei Basarab.

Pentru stabilirea unui terminus ante quem sînt însă de reţinut două documente: unul datat 1625, aug. 20[6] din care rezultă că mănăstirea Sărindar exista pe vremea domniei lui Mihai Viteazul, cînd moşnenii satului „Cotrăceni" şi călugării de la Sărindar au vîndut voievodului „pe bani gata" părţile lor de ocină din acest sat şi un altul datat 1598, iunie, 4 care menţionează că 12 boieri mărturisesc că moşia Giuleşti de lîngă Bucureşti a fost dăruită de Mihai Viteazul mănăstirii Sărindar[7]. Rezultă, aşadar, că cel tîrziu la sfîrşitul secolului al XIV-lea monumentul exista dintr-o epocă anterioară, dispunînd de averi, din care unele mai vechi treceau în proprietatea voievodului prin vînzare.

Despre situaţia mănăstirii în cursul secolului al XVII-lea ştirile documentare sînt destul de sărace.

După cum rezultă dintr-un document din 1702, mai, 4, la mijlocul secolului al XVII-lea, se pare că mănăstirea a fost reparată de Radu mare logofăt din Cocorăşti[8].

De o atenţie deosebită s-a bucurat ansamblul mănăstiresc în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu, care înzestrează biserica cu numeroase odoare şi care la 1710 îi zideşte o nouă clopotniţă. Tot din această perioadă se pare că datează şi catapeteasma din lemn aflată în prezent la o biserică din Rucăr.

În primele decenii ale secolului al XVIII-lea m-rea Sărindar va fi fost destul de arătoasă, pentru a-l îndreptăţi

[1] *„Marele dicţionar geografic al Romîniei"*, vol. I, Bucureşti, 1898, p. 273—274. Precizări şi o amplă bibliografie asupra începuturilor şi trecutului acestui monument la N. Stoicescu *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti*, Edit. Academiei R.P.R., Bucureşti, 1960, p. 266—268 din care am citat şi unele documente.

[2] Textul reprodus după Gr. Musceleanu, *Monumentele străbunilor din România*, Bucureşti, 1873, p. 35, în Inscripţiile medievale ale României, oraşul Bucureşti, vol. I, Edit. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1965, p. 805.

[3] *Istoria Ţării Rumâneşti de cînd au descălecat pravoslavnicii creştini*, Letopiseţul Cantacuzinesc în „Cronicari Munteni", vol. I, Edit. pentru literatură, Bucureşti, 1961, p. 155.

[4] *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în ţările române*, traducere de Em. Cioran, Bucureşti, 1900, p. 207.

[5] 1622 febr. 20 (DIR, XVII/4, p. 95), 1622 sept. 15 (ibidem p. 194), 1634 mai 20 (Arh. Stat. Buc., m-rea Cîmpulung LXIII/12) etc.

[6] DIR, XVII/4, p. 555.

[7] Bibl. Acad. R.S.R., foto 81/87.

[8] Cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 266.

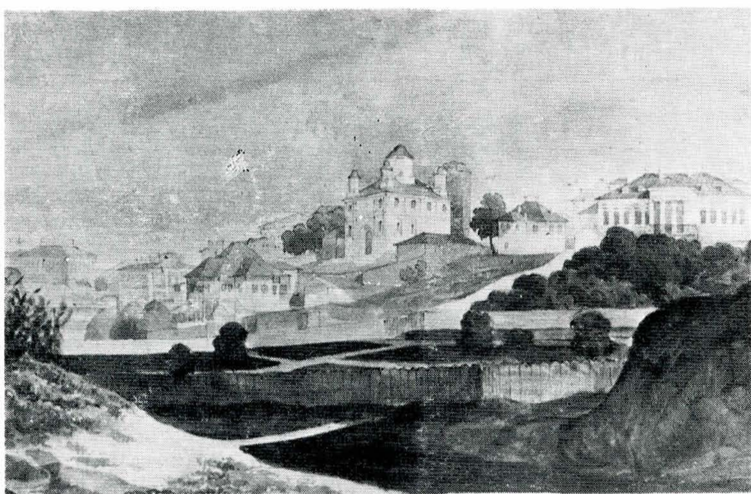


Fig. 3. Biserica în reprezentarea lui Carol Pop de Szatmary.

pe Chesarie Daponte să o numească „podoaba" sau „minunea" Bucureştilor[9].

Banul Mihai Cantacuzino menţionează Sărindarul în rîndul mănăstirilor cu han[10], iar Dionisie Fotino printre mănăstirile mari domneşti[11].

La sfîrşitul secolului al XVIII-lea, în chiliile mănăstirii erau adăpostiţi bolnavii, veniţi aici cu speranţă că icoanele „făcătoare de minuni" îi vor vindeca. Tot aici s-au aflat un timp cei care sufereau de boli nervoase („zmintiţii), mutaţi apoi la Mărcuţa[12].

Serios avariată de cutremurul din anul 1802, mănăstirea a fost reparată în 1806 de familiile Cocorăscu, Filipescu, Ghica şi alţii. Cu acest prilej, biserica a suferit unele transformări în interior. Deşi abia reparat, ansamblul monastic avea nevoie de urgente intervenţii în anul 1817[13]. Suferă apoi noi stricăciuni ca urmare a cutremurului din anul 1838, dar este reparată chiar în cursul aceluiaşi an[14].

Din această perioadă se păstrează cea mai veche imagine cunoscută a monumentului, adică un tablou în ulei, nesemnat, datat 1836, aflat în colecţiile Muzeului de istorie a municipiului Bucureşti (fig. 1).

Biserica ni se înfăţişează impresionantă prin dimensiunile sale, cu o turlă centrală dominantă care încununa naosul încadrată de alte patru turle mărginaşe, două către vest iar alte două dispuse spre est deasupra proscomidiei şi diaconicului. Faţadele, împărţite în două registre de un brîu dispus la limita treimei superioare, erau subliniate de un soclu înalt care fila cu solbancul ferestrelor. Tratarea sobră a faţadelor, a căror singură decoraţie erau firidele largi care subliniau golurile registrului inferior, era animată numai de ritmul ferestrelor celor două registre, întotdeauna dispuse pe aceeaşi verticală. De remarcat este faptul că faţada de vest, străpunsă de golurile a patru ferestre, cîte două în fiecare registru, avea intrarea protejată de o mică construcţie de lemn.

De interes documentar este şi înfăţişarea chiliilor dispuse pe două nivele — parterul marcat de arcade din zidărie cărora le corespundea la etaj o prispă mărginită cu stîlpi de lemn. În axul bisericii, pe latura de est, se afla turnul-clopotniţă construit la 1710 care servea şi de intrare în interiorul ansamblului iar pe latura de sud, către colţul de sud-est, era amplasat paraclisul.

După o catagrafie din anul 1823[15], numai pe latura de est a mănăstirii, către podul Mogoşoaiei, de o parte şi alta a clopotniţei existau 14 încăperi, ceea ce dovedeşte cu prisosinţă amploarea complexului mănăstiresc de la Sărindar. Casele „mari" egumeneşti situate pe latura de sud a incintei stăteau pe două beciuri mari. Cu prilejul lucrărilor din anul 1806 se construiseră alte case egumeneşti „înaintea bisericii", care erau alcătuite dintr-un salon central şi patru încăperi, cu un foişor, spre grădina mănăstirii.

În anul 1846 călătorul rus Porfirie Uspenski[16] menţionează că mănăstirea era mare, dar aproape pustie. Biserica, arată el „. . .este frumoasă. În ea deasupra celor două şiruri de coloane este aşezată o despărţire specială pentru rugăciune". Trebuie reţinută în mod special această menţiune, întrucît ne furnizează unele elemente asupra structurii interioare a monumentului, care din această descriere rezultă că avea trei nave, deci o formă bazilicală, precum şi o tribună la partea superioară.

„Biserica aceasta — consemnează mai departe Uspenski, înlocuieşte catedrala oraşului". . . ., în ea aflîndu-se jilţurile domnului şi doamnei.

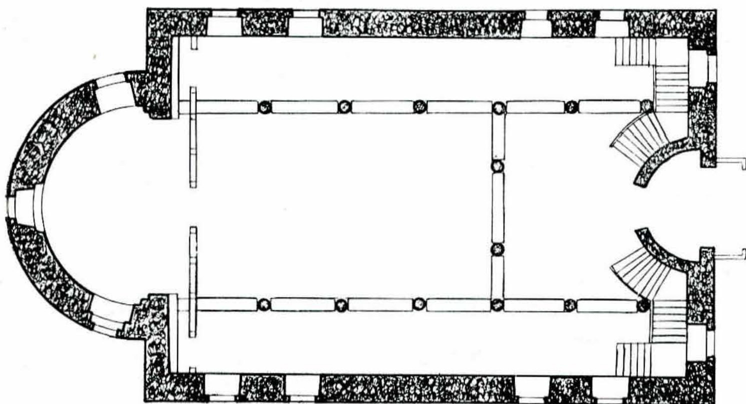
Asupra situaţiei clădirilor mănăstirii la mijlocul secolului trecut există numeroase menţionări în catagrafiile întocmite, în care se arată bunăoară că la anul 1852 chiliile începuseră să se dărîme[17], peste 10 ani curtea mănăstirii fiind un maidan cu ruine. În anul 1863 se cerea insistent dărîmarea clădirilor şi clopotniţei[18].

Din aceeaşi perioadă avem alte documente iconografice printre care o fotografie din anul 1856 publicată în „BCMI" din 1911 de Sp. Cegăneanu, aparţinînd probabil lui Angerer[19] (fig. 2), cum şi o acuarelă realizată de Carol Pop de Szatmary prin 1862—1865 şi aflată la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România (fig. 3).

Şi dintr-o imagine şi din cealaltă rezultă că ansamblul chiliilor înfăţişat în tabloul din 1836 dispăruse, păstrîndu-se numai două mici construcţii pe laturile de sud şi nord cum şi turnul-clopotniţă cu unele clădiri alăturate, probabil prăvălii.

În anul 1865 biserica a fost alungită prin executarea unor adaosuri pe latura de est şi vest cu patru noi turnuri înlocuind pe cele existente anterior[20]. În acelaşi timp s-a modificat total aspectul arhitectural exterior al monumentului prin îmbrăcarea faţadelor cu o decoraţie neoclasică la modă în acea vreme. Asupra înfăţişării bisericii după aceste

Fig. 5. Biserica mănăstirii Sărindar, plan datat 1862.



[9] Hurmuzaki Eudoxiu, *Documente privitoare la istoria românilor adunate şi publicate de. . .* vol. XIII, p. 254.

[10] Tunusli, *Istoria politică şi geografică a Ţerei Românesci de la cea mai veche a sa întemeere pînă la anul 1774 dată mai întîi la lumină în limba grecească de fraţii Tunusli, tradusă de George Sion*, Bucureşti, 1863, p. 177. Mănăstirea avea un han în oraşul Bucureşti în secolul al XVIII-lea, banul M. Cantacuzino referindu-se se pare la un han aflat în clădirile fostelor chilii.

[11] Fotino Dionisie, *Istoria generală a Daciei, sau a Transilvaniei, Ţerei Munteneşti şi a Moldovei*, trad. de G. Sion, vol. III, Bucureşti, 1858, p. 165.

[12] Cf. Stoicescu N. *op. cit.* p. 266.

[13] Acad. R.S.R., mss. 1117, f. 133.

[14] Arhiv. Stat. Buc., Poliţia Buc., dos. 6199/1838.

[15] Acad. R.S.R., mss. rom. 719, f. 256, V. 257. În afara catagrafiei din 1823 martie 26 citată mai sus, preţioase ştiri asupra înfăţişării şi stării în care se aflau clădirile fostului ansamblu monastic în secolul trecut ne furnizează şi catagrafia întocmită în 1838 martie 2 (ibidem f. 274 v.).

[16] Bezviconi G., *Călători ruşi în Muntenia şi Moldova*, Bucureşti, 1944, p. 378.

[17] Arhiv. Stat. Buc., Municip. Buc., dos. 88—30/1863, f. 97, 166.

[18] Despre situaţia clădirilor mănăstirii în această vreme numeroase referiri în catagrafiile aflate la Arhiv. Stat. Buc. Min. Instr., dos. 1340/1847, 1489/1848, 3859/1857 şi 1167/1862 şi Acad. R.S.R., mss. rom. 719, f. 250, 262, 268, 293, 309, 327, 345, 361 şi 375.

[19] C. P. Sp. (Cegăneanu P. Spiridon), *O fotografie din 1856 a oraşului Bucureşti* în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", anul IV, (1911), p. 48.

[20] Asupra reparaţiilor şi modificărilor suferite de biserică în această perioadă, vezi Arhiv. Stat. Buc., Min. Instr., dos. 587/1860, 3337/1876 şi 978/1862.

transformări, se păstrează fotografii sau desene între care unul realizat de arhitectul austriac Romstorfer (fig. 4). Dar lucrările efectuate la această dată, nu au putut prelungi în timp viața lăcașului. După numai 15 ani adaosul dinspre vest s-a desprins de biserică care căzuse în ruină în 1890, fiind apoi demolată integral în 1896[21]. Pe locul unde se afla mănăstirea Sărindar s-a amenajat provizoriu un squar iar în anul 1912 s-a construit actuala clădire a Casei Centrale a Armatei după planurile lui D. Maimarolu.

Asupra structurii monumentului, judecat desigur numai după aspectul său exterior cunoscut, înfățișat de fotografia din 1856, arhitectul Gika-Budești considera că era de tipul cruce greacă înscrisă cu puncte de sprijin libere în naos și cu cinci turle dispuse marginal[22].

Dar o imagine asupra formei și dispoziției planimetrice a bisericii Sărindar înainte de transformările suferite în anul 1865, ne este înfățișată de un plan păstrat într-unul din dosarele aflate la Arhivele Statului din București ce se referă la reparațiile și modificările monumentului de la mijlocul secolului trecut, datat 1862[23] și semnalat pentru prima dată de N. Stoicescu[24]. (fig. 5).

La o confruntare atentă a acestui plan cu aspectul exterior cunoscut, constatăm că deși la scară, a fost destul de schematic întocmit, întrucît lipsesc cele două decroșeuri laterale ale pastoforiilor și absidei altarului, iar dispunerea ferestrelor pe fațadele de sud și nord nu corespunde cu cea marcată în plan.

Cu toate acestea, corespunzînd întru totul descrierii amintite aparținînd lui Uspenski, constatăm că biserica avea o formă bazilicală, al cărei dreptunghi de mari dimensiuni măsura 18×25 m și era încheiat către est cu absida altarului semicircular atît în interior cît și în exterior.

Nava centrală mai largă, era separată prin două șiruri de cîte șase coloane fiecare de cele două colaterale, care în mod firesc trebuiau să se termine la est prin absidiolele proscomidiei și diaconiconului.

Deasupra colateralelor și a două din traveele dinspre vest ale navei centrale se afla un balcon spațios de asemenea menționat de Uspenski la care conduceau două scări dispuse de o parte și alta a intrării.

Din motivele arătate mai sus, considerăm că acest plan nu reprezintă atît un releveu al monumentului în forma sa veche, ci mai degrabă un proiect după care urmau să se execute unele lucrări de transformare, avînd însă calitatea de a ne furniza unele elemente asupra dimensiunilor și dispoziției planimetrice interioare.

Dacă avem, așadar, certitudinea formei bazilicale a planului bisericii Sărindar, nu avem motive de îndoială nici asupra plasticii sale monumentale, toate cele cinci turle, înfățișate în imaginile cunoscute, fiind cele originale.

Această formă neobișnuită de plan în arhitectura feudală românească de zid era însă de veche tradiție în Peninsula Balcanică.

Arhitectura bizantină ne oferă cîteva exemple cunoscute în vechiul centru grecesc de la Mistra, în Peloponez, unde trei importante monumente de tip bazilical: Mitropolia (Sf. Dumitru) construită în 1292, Hodighitria (Afendiko) ridicată în 1315 și Pantanasa în 1428, au planul de formă bazilicală la parter, partea superioară fiind restructurată pentru primele două la începutul sec. al XV-lea cînd li se adaugă o structură cruce greacă înscrisă cu cinci turle[25]. Important de subliniat este faptul că deasupra pronaosului și colateralelor se află balconul destinat femeilor — gineceum-ul.

Un tip asemănător de edificiu eclezial cu tribune la partea superioară și cinci turle, dar care nu are o formă bazilicală, este întîlnit în Grecia de nord la Parigoritissa din Arta (sf. sec. XIII), Sfinții Apostoli și Sfînta Ecaterina, ambele din Salonic datate în sec. XIV.

Plastica monumentală cu cinci turle din care una centrală dominantă, reluată și în cazul bisericii de la Sărindar,



Fig. 4. Mănăstirea Sărindar.

este cunoscută în arhitectura Țării Românești, printr-un singur exemplu, la vechea biserică a Mitropoliei din Tîrgoviște ridicată la începutul secolului al XVI-lea.

Ceea ce rețin atenția la monumentul bucureștean, de care ne ocupăm, sînt unele aspecte de detaliu și anume forma octogonală în secțiune a turlelor și micile elemente prismatice dispuse în diagonală, corespunzînd la interior unor triunghiuri sferice apropiate de forma pandantivilor care fac trecerea de la planul pătrat la cel octogonal al turlelor. Aceste elemente pot fi constatate atît la biserica fostei mănăstiri Stănești din jud. Vîlcea cît și la cea a mănăstirii Tismana, ambele ridicate în prima jumătate a secolului al XVI-lea, și regăsindu-se numai în arhitectura Armeniei medievale în forme asemănătoare pînă în secolul al XIV-lea (bis. Gaiane din Vagarșapat — sec. VII, Sf. Ștefan Protomartirul din Darahamb — sec. XIII—XIV, bis. mănăstirii Sf. Tadeu, sec. XIII—XIV și altele[26].

Un alt element care trebuie luat în considerare în studierea acestui monument este cel al tratării sobre a fațadelor. Lipsa unei decorații bogate a fațadelor cum și prezența brîului, se pare de forma unui tor, sau a firidelor care încadrează ferestrele registrului inferior pledează larg pentru încadrarea bisericii fostei mănăstiri Sărindar în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, epocă în care are loc o creștere simțită a influenței grecești în Țara Românească, în același timp majoritatea voievozilor acordînd o atenție deosebită vieții bisericești, fapt oglindit și prin construirea a numeroase edificii religioase[27].

În concluzie, biserica fostei mănăstiri Sărindar nu aparține în nici un caz perioadei domniei lui Matei Basarab, după cum se credea, fiind mai veche cu peste o jumătate de secol.

O altă idee, care se desprinde în final și care o subliniem în mod deosebit, este dovada certă înfățișată și prin exemplul bisericii Sărindar asupra diversității de forme care a cunoscut-o arhitectura feudală românească, ca o consecință a inventivității meșterilor care au conceput-o și realizat-o.

După cum este știut, criteriile de stil ne permit să fixăm numai în linii generale epoca în care un monument a putut fi ridicat. Ar fi desigur folositor ca în studiul vechii noastre arte să se poată ajunge la datări cît mai exacte, mergînd chiar pînă la precizarea cu certitudine a anului cînd un edificiu sau altul a fost construit, fapt posibil numai în cazul existenței unor documente epigrafice sau a unor izvoare istorice care ne-ar putea furniza informațiile necesare. În cazul monumentului de care ne ocupăm, unde nici cercetările arheologice nu mai sînt posibile, în stadiul actual al cercetărilor nu se poate însă preciza deocamdată mai mult.

---

21 cf. Stoicescu N. *op. cit.*, p. 267.
22 Ghika-Budești, N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia* veacul al XVII-lea, anul XXV (1933), p. 6—7, idem XXIX (1936), p. 5.
23 Arhiv. Stat. Buc., Min. Instr., dos. 978/1862, f. 179.
24 Stoicescu N. *op. cit.*, p. 267.
25 Novello, Adriano Alpago, *Grecia Bizantină*, Tamburini editore, 1969, p. 68, 70, 72.

26 *Architettura medievale armena*, De Luca editore, Roma, 1968, p. 87, 90, 159, 160, 161.
27 Printre altele amintim căsătoria lui Alexandru al II-lea Mircea cu greco-italiana Ecaterina Salvaresso din Pera, sau învestirea cu însemnate funcții în stat sau în ierarhia bisericească a unor greci de origine, cum au fost marele ban Iane Epirotul sau episcopul de Buzău Luca din Chipru.

BISERICA SF. GHEORGHE DIN PITEŞTI

ŞTEFAN BALŞ

GENEZA ÎNTOCMIRII PROIECTULUI DE RESTAURARE

Prezenta comunicare nu va aduce lucruri noi asupra unui monument a cărui restaurare a fost terminată în toamna anului 1958. Calea parcursă în realizarea acestei restaurări, trecută prin filieră prescrisă pentru asemenea lucrări, poate fi prezentată ca atare, ca o exemplificare a felului în care sînt tratate în cadrul DPCN, diferitele operaţii ce concurează la obţinerea rezultatului urmărit.

Comunicarea prezintă mai jos studiile preliminare privind datele istorice şi documentare, cercetările arheologice şi sondajele pe monument, urmate de concluziile care au stat la baza proiectului şi detaliilor de execuţie.

Situată în centrul oraşului, biserica Sf. Gheorghe a fost înălţată de Constantin Şerban Voievod în 1656. Două sute de ani mai tîrziu, în 1869, ea a fost supusă, la fel ca atîtea alte biserici orăşeneşti, aceleiaşi acţiuni de transformare radicală după noua modă a vremii, care a caracterizat toate aspectele vieţii din Principatele Române în cursul veacului al XIX-lea.

Modificările şi adăugirile ce i s-au făcut atunci au fost mari şi doar prezenţa parţială a brîului median şi a ciubucelor conturează panourile ornamentale ale faţadelor, dovedind existenţa vechii arhitecturi sub noua haină aplicată. Din cauza acestei înfăţişări, socotită fără valoare deosebită, în momentul cînd s-a ridicat problema sistematizării sectorului central al oraşului a fost examinată şi mult discutată oportunitatea menţinerii ei în cadrul modern al ansamblului urbanistic proiectat.

Pentru a stabili valoarea ei reală ca monument s-a întocmit un studiu prealabil, înainte de dărîmare. Sondajele efectuate au arătat nu numai că elementele aparţinînd construcţiei vechi erau în majoritatea lor încă prezente sub straturile de tencuială, dar au subliniat totodată, prin descoperirile făcute, deosebita ei valoare de unicat în cadrul arhitecturii epocii feudale româneşti, determinînd astfel, în finalul discuţiilor, aprobarea menţinerii şi restaurării ei.

La data începerii acestor sondaje (planşa 1), biserica, din cauza transformărilor şi adăugirilor primite, se înfăţişa sub forma unui amestec hibrid de stiluri diferite. Partea dinspre est mai păstra prima decoraţie a faţadelor, cu brîu median şi panouri cu ciubuce, caracteristicele epocii respective (planşa 2). Partea dinspre vest în schimb apărea cu totul diferită; turnul masiv, ornamentat cu pilaştri şi arcuri într-un stil ţinînd de gotic şi romanic, era prevăzut la etajul clopotelor cu un rînd de ferestre înguste şi înalte şi un fronton în ax; un al doilea turn octogonal de lemn, învelit cu tablă şi terminat cu o cupolă în bulb ridicat deasupra, alcătuia în ansamblu o siluetă de 37 m înălţime, curioasă şi disproporţionată, prelungită spre vest cu un antepridvor tratat în stil neoclasic. În restul faţadelor, cornişa de tencuială profilată şi ferestrele lărgite subliniau, la rîndul lor, acţiunea de denaturare a clădirii iniţiale, prezentă şi în interior prin vădita modificare a spaţiilor, cu pereţii şi bolţile acoperite cu pictura nouă din 1876.

CERCETĂRILE PRELIMINARE

Primele indicaţii asupra vechilor forme modificate sau dispărute au fost obţinute prin consultarea datelor scrise[1], păstrate în arhiva parohiei. Într-o catagrafie din 1852, adică cu puţin înaintea renovării, apar următoarele date: „Biserica se află cu trei turle ... Intrarea dintîi se află tinda ... Deasupra tindei se află clopotniţa cu 2 clopote ... Al doilea tindă cu uşă ... deasupra uşei pisania de piatră (urmează textul) ... Această tindă este pardosită cu piatră ... Ferestrele de piatră cu grătare de fier ... Turla mare cu 6 ferestre.

Mai numeroase şi mai precise sînt ştirile dintr-un sinodic întocmit în 1876, ce cuprinde o preţioasă descriere a situaţiei înainte de transformările din 1869; despre înfăţişarea bisericii documentul arată că avusese trei turle de zid, una pe naos şi două mai mici aşezate în linie pe pronaos, precum şi un zid despărţitor între naos şi pronaos, de 2 m grosime, străpuns de trei treceri. Peste spaţiul pronaosului, împărţit în patru de un arc median longitudinal susţinînd alte două arce mici transversale, se ridicau două turle mici. Descrierea menţionează, într-un fel nu tocmai clar, şi existenţa a două clopote în podul amvonului.

În completarea acestor indicaţii, nesperat de numeroase şi precise, care au călăuzit mersul cercetărilor efectuate ulterior pe monument, mai trebuie menţionată şi analizarea imaginii bisericii, reprezentată în tabloul votiv de pictorul Stoenescu, în 1876, ce putea fi o copie după o imagine mai veche.

Cercetarea arheologică, fără a aduce rezultate deosebite, a stabilit totuşi nivelele de călcare originare în interior şi

---

[1] Preot Marin M. Branişte, arhiva parohiei, *Cîteva informaţii cu privire la biserica Sf. Gheorghe din Piteşti:* Monografia bisericii Catedrale Sf. Gheorghe din Piteşti; Prof Ion Gr. Rădulescu, *Un monument istoric — Biserica Sf. Gheorghe din Piteşti,* „Păstorul Ortodox", An. XX (1939), p. 376—383.

Fig. 1. Vedere înainte de restaurare



Fig. 2. Vedere după restaurare



exterior, existența sub pardoseală a fundației fostului zid median, precum și lipsa unor temelii mai vechi sub monumentul actual[2]. Dărîmarea părților superioare de lemn și de zid ale turnului-clopotniță, din secolul al XIX-lea, a constituit primul pas realizat, lucrarea fiind oricum înscrisă pe linia dărîmărilor în cazul condamnării monumentului.

Pe baza informațiilor obținute documentar (planșa 3), cercetările pe monument au adus de la început rezultate ce pot fi calificate spectaculoase. Sondajele făcute la capătul dinspre vest al pronaosului au scos de sub tencuială, pe fațada de nord, urmele arcadelor înzidite ale fostului pridvor, pomenit cu denumirea de „tindă" în documentația menționată mai sus. Prelungirea în sus a sondajului a scos la iveală, în mod cu totul neașteptat, începutul unei arcade prinse în grosimea zidăriei, ce părea a arăta existența unui foișor la etaj. Faptul este cu totul excepțional în arhitectura epocii; un astfel de foișor se mai întîlnește doar la Filipeștii de Pădure, din 1688, presupus a fi însă un adaos, și la Preajba, jud. Dolj, amenajat ulterior sub cornișă[3]. Extinderea sondajelor, în interiorul și exteriorul încăperii, a înlăturat orice îndoială în această privință, arătînd că dacă pe cele trei laturi exterioare, nord, sud și vest, arcadele etajului fuseseră complet dărîmate pînă la nivelul brîului median, în afara amorselor de lîngă pronaos, ele se mai păstrau în întregime sub formă de înșirare de nișe, pe tot peretele interior dinspre est (planșa 4). Această descoperire folosită pentru o reconstituire parțială a unei travei machetă, prin desfundarea și întregirea a două arcade la parter și refacerea a trei arcade la etaj, a fost argumentul principal care a determinat pînă la sfîrșit, după o îndelungată deliberare, hotărîrea de a conserva și restaura biserica.

O dată generalizate cercetările, întocmirea unui proiect de restaurare devenea acum necesar pentru precizarea fiecărui element în parte.

Cu dărîmarea etajului clopotelor s-a început o acțiune de curățire a pereților prin decaparea completă a tencuielilor mai noi și prin înlăturarea pilaștrilor și arcaturilor vădit străine, care s-au dovedit de altfel a fi elemente prefabricate de stuc, alipite zidăriei. Prin eliminarea lor au reapărut traseele și nivelele vechilor forme decorative, ascunse sau deformate de modificările efectuate la cornișă, la brîu, soclu și la ciubucele de contur ale panourilor suprapuse. Desfacerea în continuare a plombelor cu zidărie mai nouă, ușor de identificat prin formatele diferite ale cărămizilor și grosimea rosturilor de mortar, a condus la degajarea formelor vechi înglobate în aceste adaosuri, regăsindu-se astfel vechea ordonanță a fațadelor cu numărul, poziția și dimensiunile arcadelor fostului pridvor, la parter și etaj, și cu golul portalului intrării.

Cu această ocazie a ieșit și mai mult în evidență poziția supraînălțată a cornișei pridvorului cu etaj, față de cornișa corpului bisericii, caz aproape unic, după cum am mai spus, în arhitectura vremii. Cît privește vechea structură interioară a parterului pridvorului, cu toate că au apărut urmele consolelor de pornire ale unor arce pe pereții încăperii, nu s-a putut determina sistemul ei de boltire; presupusele bolți au fost înlocuite cu o placă dreaptă de beton armat, fără intenții de reconstituire, avînd un rol pur funcțional pentru accesul la clopote și la loggia de la etaj.

Dărîmarea ante-pridvorului a dat posibilitatea recuperării, sub pardoseală, a numeroase fragmente de piatră sculptată, aparținînd ancadramentelor ușilor și ferestrelor lărgite, și a unor bucăți din pisania de piatră ordinară[4].

Peretele median, ridicat din nou pe vechile fundații și pe traseul indicat de urmele vizibile în pereții laterali (planșele 5—6), a fost rezidit pe toată înălțimea, închizîndu-se, cu un timpan plin, golul dintre naos și pronaos. Cele trei treceri menționate documentar au fost dimensionate în funcție de existența, la ambele capete, a unor urechi de zid desființate prin cioplire, iar înălțimea lor a fost determinată de canalele foștilor tiranți de lemn, ce precizau nivelul nașterii arcadelor.

Hotărîtoare în stabilirea sistemului de boltire a fost descoperirea, în zidăria peretelui vest, deasupra ușii de intrare,

---

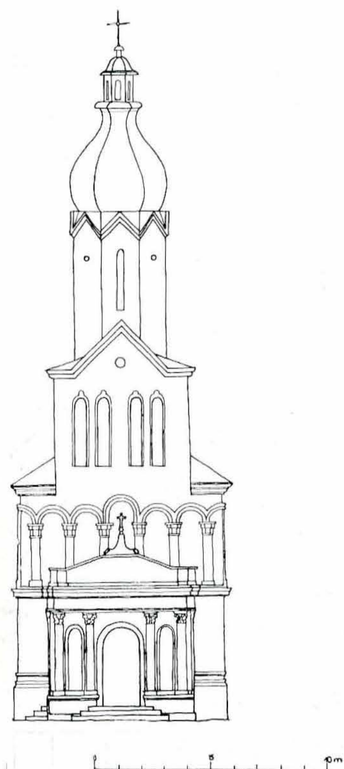
[2] Dinu V. Rosetti, *Raport preliminar asupra cercetărilor arheologice de la biserica Sf. Gheorghe din Pitești*, 1964, dosar arhiva DPCN.

[3] N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, „BCMI", vol. III, 1933, p. 68, fig. 329; „BCMI", vol. IV, 1936, p. 62, fig. 224.

[4] Pisania bisericii domnești Sf. Gheorghe din Pitești. Cuvintele puse între paranteze s-au putut descifra pe fragmentele de piatră găsite în pămînt cu prilejul săpăturilor făcute în pridvorul bisericii.

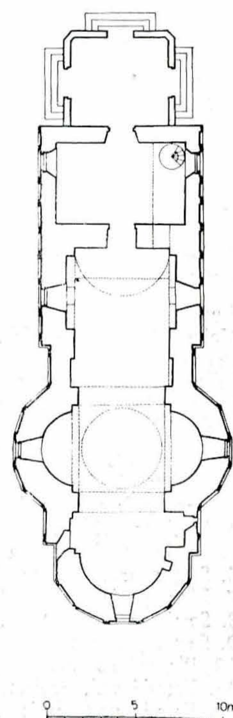
Cu vrerea Tatălui și cu ajutorul Fiului ș[i cu spo]**rul Duhului Sfânt, îndemnatu m'am și cu cela ce sunt din**[tru Domnul mieu] **bun creștin Constantin Șerban Vvd și cu bună creștina** [doam]**na** [mea Bălașa, mil]**uindu-mă Dumnezeu** [cu cinstit] **scaun**[ul pări]**ntelui meu răpo**[sat cre]**știn Șervan Vvd, fiind eu domnul Țării Rumânești** [văzâ]**nd că toate l**[umești sînt] **trecătoare aducându-mi aminte, ne**[voit]**u m'am a rădica această sfântă biserică d**[in temelie] **pînă în sfârșit** [în hra]**mul și l**[auda Mare]**lui Mucenic** [Gheorghe] **să ne fie aicea întru ajutor, iar în celălalt veac să ne fie în neam netre**[cută]**nouă și părinților** [noștri] **în veci. Mai 13 leat 7164 (1656).**

lectură după catagrafia din 1852
Pr. Marin M. Braniște

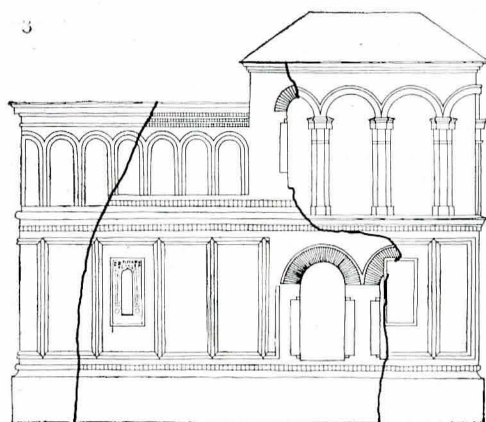




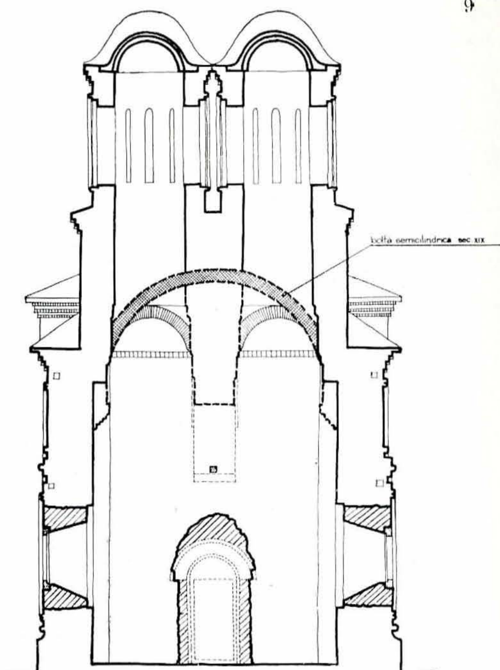
1. Fațadele sud și vest, releveu, scara 1 : 100

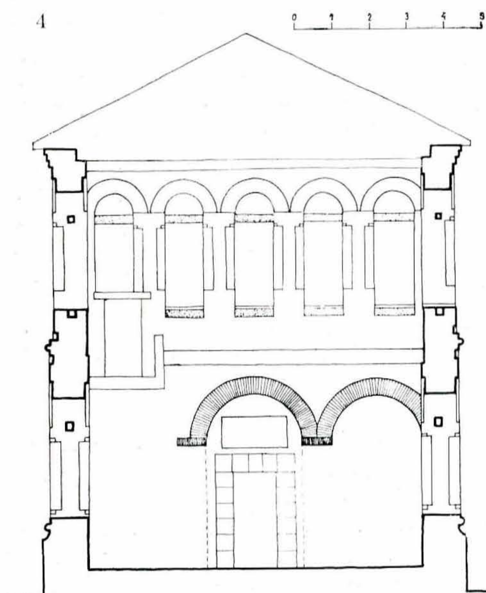


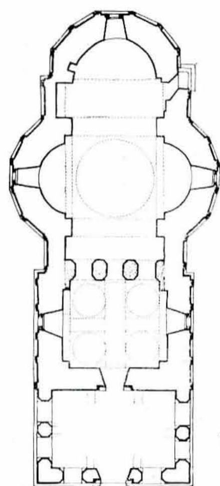
2. Plan, releveu, scara 1 : 100

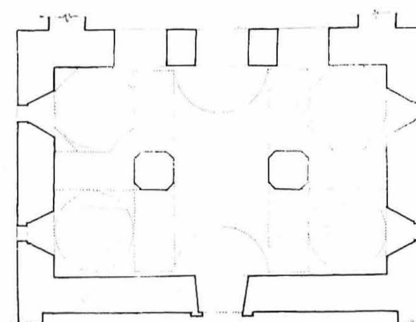




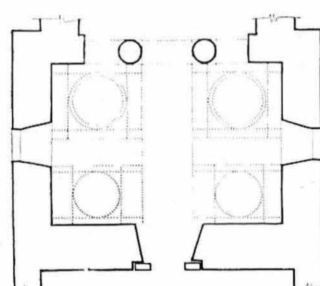


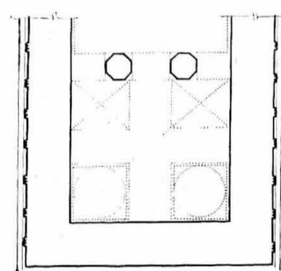


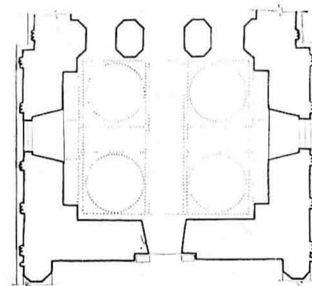




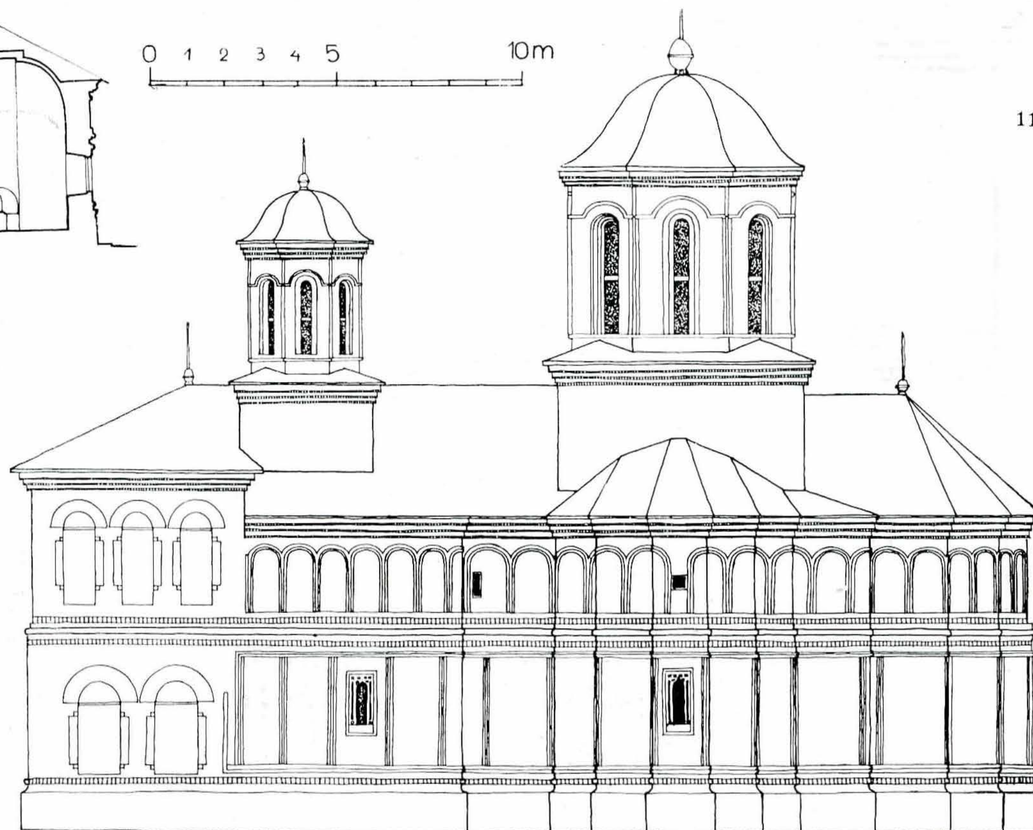












ETAPELE RESTAURĂRII:

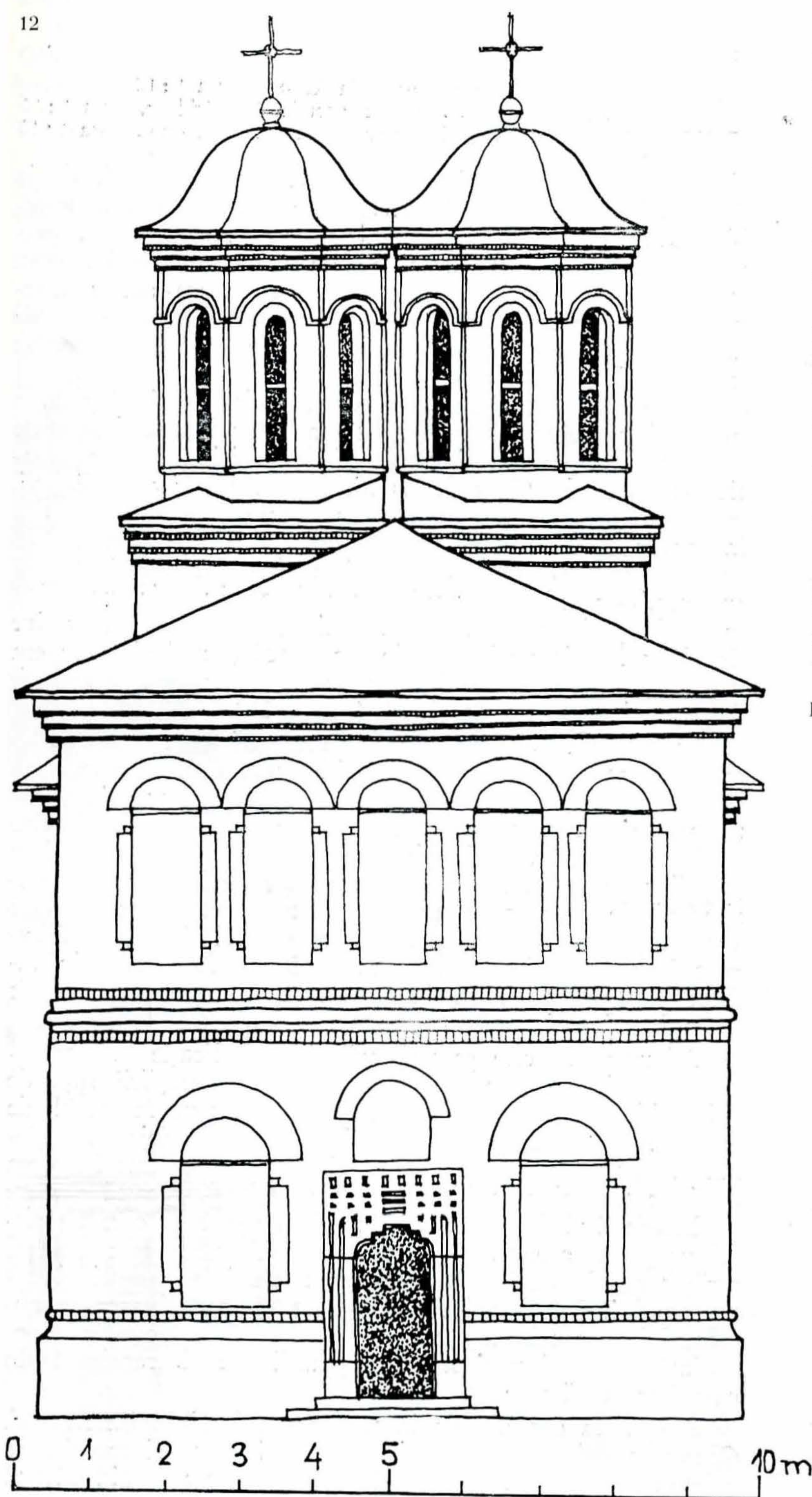
August 1963 — oct. 1963 Etapa cercetărilor
Noiembrie 1963 — feb. 1964. Întocmirea proiectului STE
Iulie 1964 Macheta pridvorului
Septembrie 1966 Avizarea proiectului STE. Proiect PE
Ianuarie 1967 Începerea lucrărilor PE
Octombrie 1968 Recepția lucrărilor

3. Travee fațadă nord, cercetare, scara 1 : 50
4. Secțiune pridvor, cercetare, scara 1 : 50
5. Secție, reveleu, scara 1 : 100
6. Secție, proiect, scara 1 : 100
7. Plan, proiect, scara 1 : 100
8. Secție pronaos 1—1, cercetare, scara 1 : 50
9. Secție pronaos 2—2, cercetare, scara 1 : 50
10. Planuri comparative, scara 1 : 50
11. Fațadă sud, proiect, scara 1 : 100
12. Fațadă vest, proiect, scara 1 : 100

8



12



a unei console de piatră, cioplită la fața zidului, confirmîndu-se astfel existența arcului median longitudinal descris în sinodic (planșa 7). Prin aceasta, devenea explicabilă și prezența celor două console aflate în pereții nord și sud, ce puteau fi pornirile arcelor transversale, mai mici, sprijinite pe arcul median, menționate și ele în descrierea din sinodic. Ca urmare, bolta cilindrică existentă, dovedită a fi mai recentă, a fost dărîmată pînă în dreptul zidului median, lăsînd să apară urmele întregului sistem de boltire rămase imprimate pe fața peretelui dinspre etajul pridvorului, sub forma a două arce și două amorse, de pandativi, în colțurile nord și sud (planșa 8).

Din analizarea acestor urme a reieșit că la nivelul cheilor arcelor încrucișate, ce împărțeau pronaosul în patru, fiecare dintre compartimente fusese delimitat prin cîte patru arce ușor scoase în consolă pe un șir de cărămizi, așezate pe cant (planșa 9). Două dintre ele erau închise cu calote, iar celelalte rămîneau străpunse din cilindrul turlelor ridicate deasupra. Posibilitatea existenței unui asemenea sistem de boltire, pe cît de complex pe atît de diferit de obișnuitele calote, dedusă din interpretarea urmelor descoperite, apare confirmată prin prezența unor bolți asemănătoare la alte trei monumente contemporane (planșa 10).

Biserica de la Căldărușani, ctitoria lui Matei Basarab din 1638, are aceleași patru pătrate ca la monumentul piteștean cu deosebirea că este intercalată o boltă semicilindrică mediană, sprijinită pe doi stîlpi centrali.

Biserica Toți Sfinții din Rîmnicu Vîlcea în schimb, zidită în 1764, repetă aproape întocmai bolțile bisericii Sf. Gheorghe, luată desigur ca model.

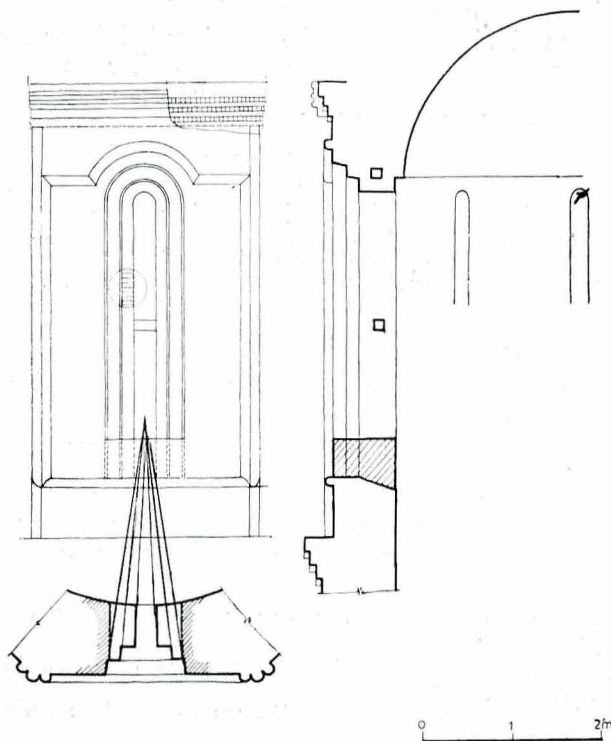
În sfîrșit, la *biserica Tîrgului* din centrul orașului *Tîrgoviște*, înălțată de Udriște Năsturel în 1653, și recent restaurată, s-a refăcut o boltire asemănătoare după urme mai complete decît cele găsite la Pitești[5].

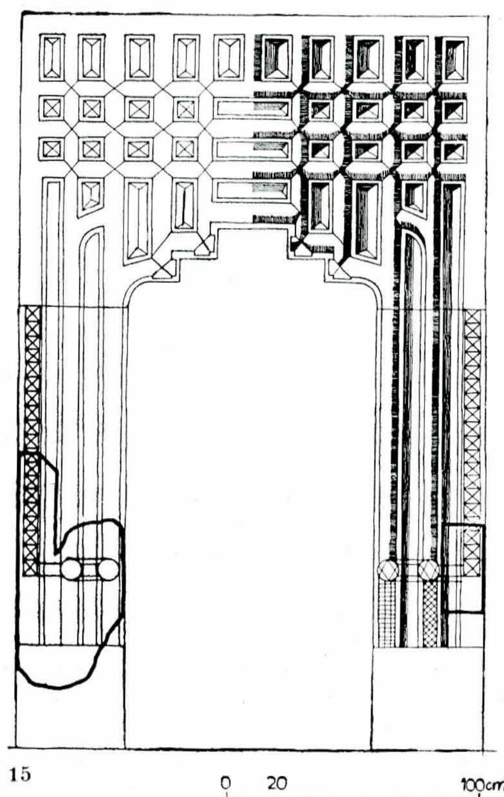
În ceea ce privește amplasarea celor două turle mici, ele puteau fi ridicate fie spre est, fiind astfel grupate cu turla naosului, fie spre vest, alipite corpului supraînălțat al pridvorului. În lipsa vreunei indicații mai precise, s-a ales varianta a doua socotită ca realizînd o siluetă mai potrivită. În discuțiile purtate asupra oportunității refacerii acestor turle, cunoscute ca număr și amplasare, dar necunoscute ca forme și dimensiuni, a prevalat pînă la sfîrșit părerea necesității unei reconstituiri complete.

Studiul refacerii turlelor pentru determinarea dimensiunilor, pornit în funcție de poziția centrelor și diametrelor interioare, fixate prin boltirea pronaosului, a căutat să obțină un raport al proporțiilor potrivit cu volumele și silue-

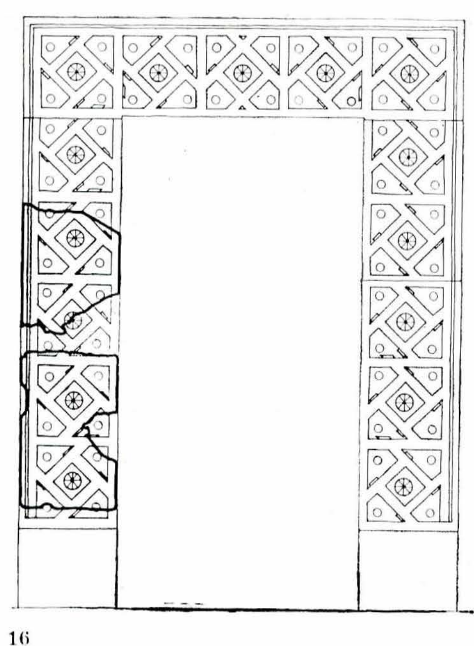
[5] N. Ghika-Budești, vol. III, 1933, p. 63, fig. 282; vol. IV, 1936, p. 86, fig. 578.

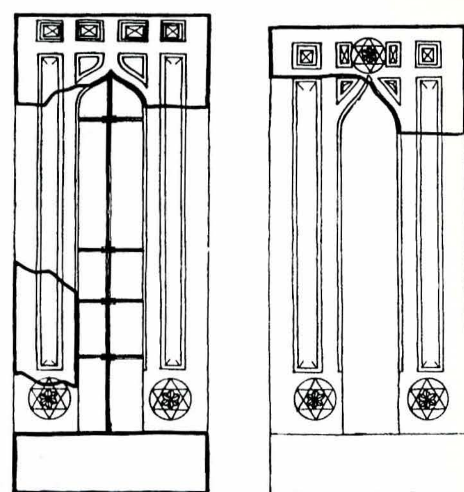
13. Fereastră la turla naosului, scara 1 : 20





15


16


14

14. Ancadramente la ferestre, scara 1 : 10
15. Ancadramentul portalului la pridvor, scara 1 : 10
16. Ancadramentul portalului la pronaos, scara 1 : 10

tele corpului bisericii, pridvorului şi ale turlei naosului (planşa 11).

Alipirea cornişelor, prea apropiate între ele, nu surprinde, ci repetă aici cazul identic cunoscut de altfel la biserica mănăstirii Gura Motrului contemporană, care şi-a păstrat turlele iniţiale[6] (planşa 12).

Turla naosului era singura păstrată întreagă şi cu zidăria veche. Totuşi şi aici cercetările au lămurit destule modificări. Prin desfacerea zidăriei de umplutură la baza ferestrelor scurtate şi lărgite, precum şi la ferestrele complet înzidite, a apărut o arcadă suplimentară în jurul lor (planşa 13). Sub stratul tencuielii noi, la pereţii exteriori, au reieşit fragmente de zugrăveală în imitaţie de cărămidă caracteristică epocii, dînd astfel indicaţii asupra vechiului parament al faţadelor. Au apărut, de asemenea, în spatele cornişei cu profile clasice, rîndurile zimţilor fostei cornişe transformate. S-a mai putut totodată constata că într-adevăr cele trei ciubuce verticale, subliniind muchiile turlei, erau autentice[7]; ele evidenţiază astfel şi aici acest aspect de unicat la monumentele epocii, excepţie făcînd doar *turlele* de la *biserica Creţulescu* din Bucureşti, care sînt însă noi.

Verificarea modului de construcţie al picioarelor turlei a confirmat şi aici aplicarea sistemului radial în traseul arcaturilor, care apare, pe măsura posibilităţilor de cercetare, ca fiind folosit în mod constant la turlele monumentelor clădite în veacurile XVII şi XVIII[7].

Analizarea golurilor existente la uşi şi ferestre, modificate şi ele, a condus la propunerea refacerii acestora. Lungimile şi înălţimile golurilor uşilor, mult mărite prin cioplirea zidăriei, au fost deduse prin regăsirea porţiunilor arcelor superioare, păstrate la cheie şi la naşteri, putîndu-se astfel stabili dimensiunile prin urmărirea curburii arcului. La fel s-a procedat şi la ferestre, prin liberarea vechilor praguri, înglobate în zidăria nouă, şi marcarea evazării spaleţilor în funcţie de vechile deschideri exterioare, precizate prin lăcaşurile fostelor ancadramente de piatră (planşa 14).

Fragmentele ancadramentelor de uşi, recuperate prin dărîmarea pridvorului despre care s-a vorbit mai sus, găsite aşezate cu faţa în jos pe pămîntul de umplutură de sub pardoseală, erau de două feluri: unele cu obişnuitele profile moldoveneşti, interpretate de meşteri necunoscători ai artei gotice, generalizate atunci în Muntenia după modelul, de la Stelea lui Vasile Lupu din Tîrgovişte; celelalte, foarte deosebite, aparţinînd unui tip neobişnuit, de ancadrament, prezentau o reţea geometrică de baghete încrucişate aşezate oblic. Interesant de menţionat este faptul că toate aceste fragmente, care în momentul scoaterii lor mai păstrau urme de zugrăveli roşie şi verde încă destul de vii, şi-au pierdut imediat culorile.

Reconstituirea portalului, cu profilele de tip Stelea, a putut fi realizată prin completarea celor cîteva fragmente regăsite, după traseul indicat prin modelele aproape identice existente la *Gura Motrului, Brebu, Verbila* şi *Goleşti*, contemporane, încorporîndu-se ca martori piesele autentice în ancadramentul refăcut (planşa 15).

Reconstituirea celui de-al doilea exemplar s-a făcut presupunîndu-se existenţa unui motiv decorativ unic, urmărind în mod continuu golul uşii, în felul elementelor decorative florale, aflate la unele portale din epocă şi mai ales din cea următoare. Şi aici au fost integrate, în cadrul desenului, fragmentele autentice refolosite (planşa 16).

La sfîrşitul descrierii acestor cercetări care au adus aproape tot materialul pe care şi-l putea dori restauratorul, pentru întocmirea proiectului de restaurare, trebuie menţionată şi descoperirea numeroaselor canale, dispuse cîte două în grosimea zidăriei, rămase goale după putrezirea grinzilor de lemn. Alcătuind un grătar de legătură la diferite nivele, ele asigurau stabilitatea monumentului, după vechiul procedeu de origine bizantină, folosit în mod curent la construcţiile noastre în perioada feudală. Prin refolosirea ca centuri de beton armat, ele şi-au redobîndit acum funcţionalitatea.

Adăugăm în cele ce urmează şi o explicaţie la întrebarea ce desigur se va putea pune asupra derogării faţă de principiile corecte de restaurare care cereau, în cazul de faţă, retencuirea faţadelor. În dorinţa deja menţionată mai sus de a aduna cele mai multe argumente în lupta dusă pentru salvarea bisericii, s-a socotit că această abatere de la adevărul istoric, lăsarea zidăriei aparente care de altfel va putea oricînd fi corectată pe viitor, părea mult mai atrăgătoare în ochii factorilor locali stăpîni pe destinul monumentului. Rezultatul final obţinut, adică salvarea monumentului, a confirmat acest punct de vedere, dovedind încă o dată pericolul unei luări de poziţii prea intransigente în cazuri asemănătoare.

Astăzi, la opt ani de la terminarea lucrării, biserica Sf. Gheorghe, sub noul său aspect, nu mai poate fi socotită ca o pată în cadrul ansamblului pieţei nou create din Piteşti.

Chr. Moisescu, *Restaurarea bisericii Târgului*—Tîrgovişte, 1975—1976, Arhiva DPCN.

[6] Ştefan Balş, *Restaurarea Mănăstirii Gura Motrului*, „Studii şi lucrări de restaurare", DMI, 1964, p. 91—113.

[7] H. Teodoru, *Biserica Schitului Mărcuţa — Flămînda din Câmpulung Muscel*, „BCMI", 1942, p. 185.

CE SE ŞTIE DESPRE BISERICA SF. TREIME-BEŞTELEI DIN PITEŞTI

Arh. R. VOINAROSCHI

Unul din cele mai vechi monumente din oraşul Piteşti, fiind al treilea[1] după biserica Greci (1564) şi biserica Sf. Gheorghe (1656), biserica Sf. Treime-Beştelei a suferit modificări substanţiale în înfăţişarea ei actuală; nu a putut profita, se pare, pînă în prezent de aprecierea unui număr mai larg de specialişti, vizitatori etc.

Se află în prezent pe strada Primăverii, în centrul oraşului Piteşti[2] (fig. 1).

Ctitorul construcţiei, Ianache Vistierul, a fost judecat şi condamnat datorită faptului că, între anii 1678—1684, profitînd de surghiunul mitropolitului Varlaam al Ungro-Vlahiei a folosit materialul pe care acesta din urmă îl strînsese pentru a-şi ridica propria ctitorie.

Luînd ca îndreptar „Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia" de N. Ghika-Budeşti, veacul XVII, putem încadra biserica în grupa a 20-a, adică biserici cu abside laterale, plan în treflă şi clopotniţă pe pronaos. De dimensiluni medii, biserica în forma iniţială avea 17,20 m lungime şi 9,30 m lăţime maximă în dreptul absidelor (fig. 2). Turnul-clopotniţă de pe pronaos, executat din lemn şi învelit cu tablă, reproduce, se pare, ca proporţii, pe cel originar, din zidărie, prăbuşit cu ocazia cutremurului din anul 1838 (fig. 3).

Actualul plan cît şi faţadele sînt rodul modificărilor survenite în timpul arhimandritului Policarp[3] care, adăugînd un nou pronaos şi un pridvoraş închis, a alungit planul cu încă 7,90 m (fig. 2).

Suita modificărilor se continuă cu desfiinţarea zidului originar dintre naos şi pronaos, supraînălţarea zidurilor bisericii cu cca 1 m, lărgirea ferestrelor şi mutarea ancadramentelor originare la noul pronaos cu montarea lor pe două nivele. Un singur ancadrament (fig. 4) din cele şapte se află încastrat în zidăria bisericii originare şi anume pe faţada de nord, la fereastra proscomidiei, dar şi acesta nu a fost iniţial amplasat în acest loc, deoarece în urma cercetărilor pe monument

---

[1] Radu Creţeanu, „BMI", anul XXXIX, nr. 3, 1970, p. 68.

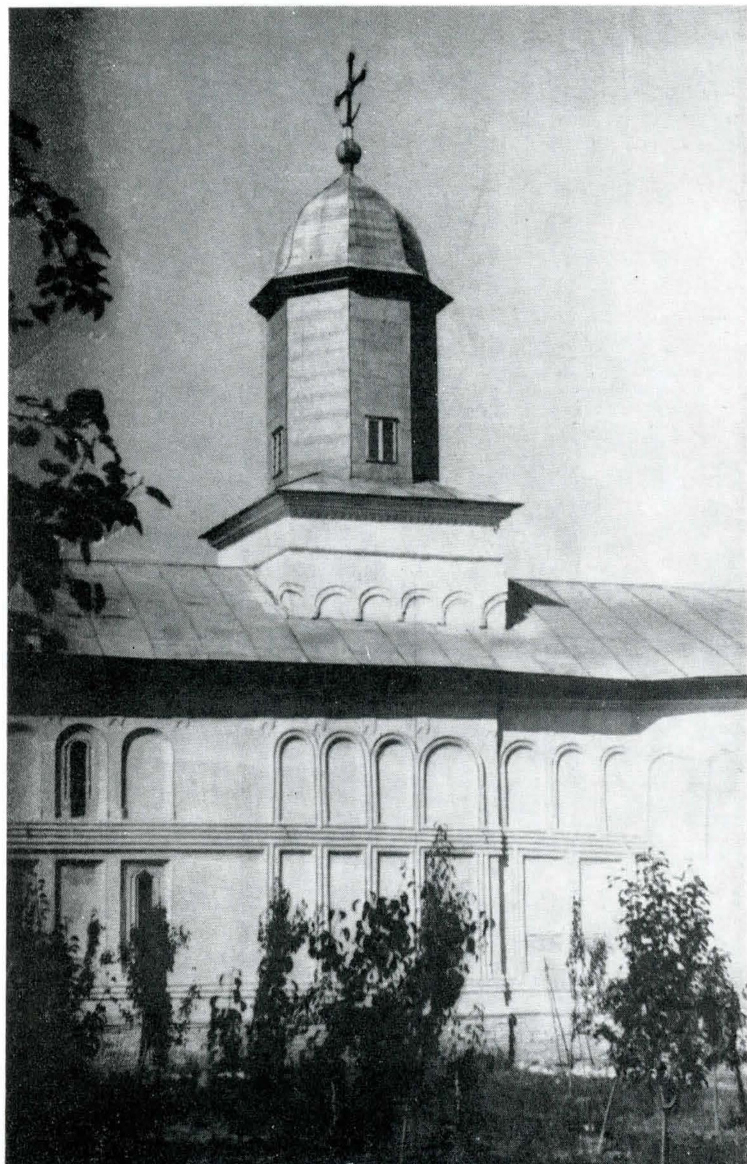
[2] Radu Creţeanu, *Date privind monumentele vechi din Piteşti şi punerea lor în valoare în cadrul acţiunii de sistematizare a oraşului*, „BMI", anul XXXIX, nr. 3, 1970, din Arh. Statului, Bucureşti; *Condica mănăstirii Trivalea*, f. 135, citat de arhim. Gr. Uriţescu; *Schitul Trivale*, în „Mitropolia Olteniei", XVII, 1965, nr. 3—4, p. 186—187.

[3] Radu Creţeanu, *Date privind monumentele vechi din Piteşti şi punerea lor în valoare în cadrul acţiunii de sistematizare a oraşului* în „BMI", anul XXXIX, nr. 3, 1970, după Marele Dicţionar Geografic al României, vol. I, Bucureşti, 1898, p. 396.

Fig. 1. Biserica Sf. Treime-Beştelei, faţada vest.



Fig. 3. Turnul-clopotniţă.



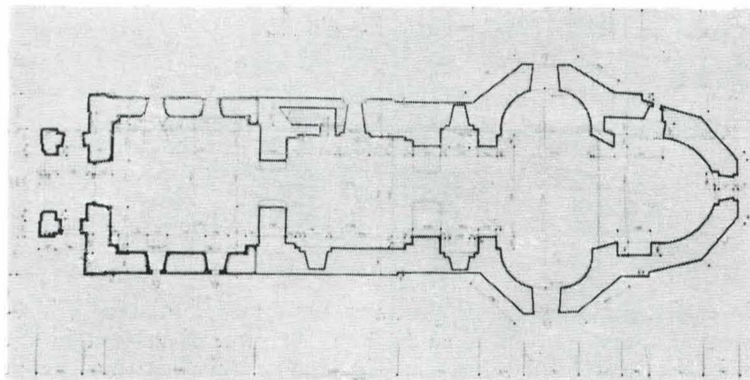


Fig. 2. Plan biserică — situația existentă.

Fig. 4. Ancadramentul ferestrei proscomidiei.

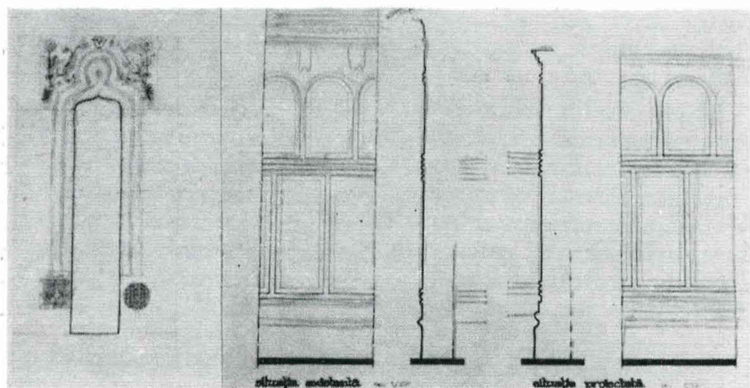


Fig. 6—7. Sondaj vertical.

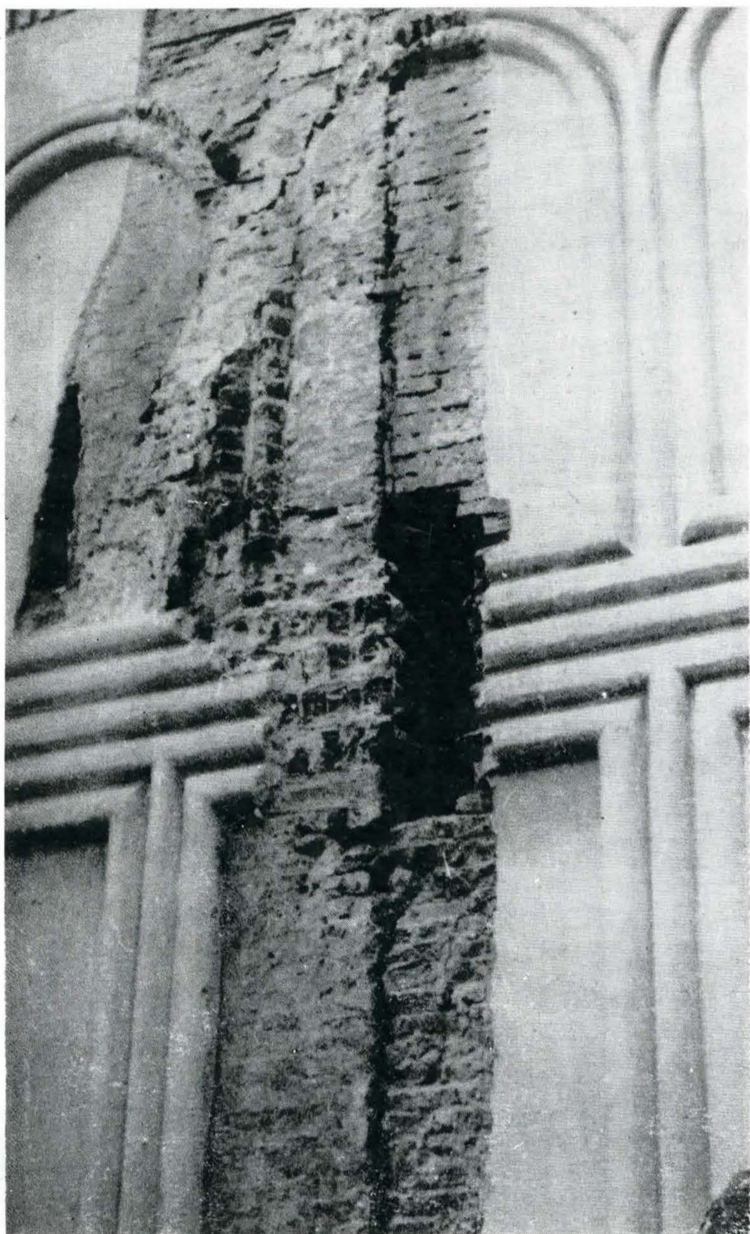
au apărut urme de intervenție ulterioară, supralărgirea lăcașului prin spargerea cărămizii și chiar a ciubucelor. Inițial, proscomidia avea un gol de fereastră mai mic, probabil tot cu ancadrament de piatră, poate nesculptat, iar odată cu mărirea golurilor s-a intervenit și aici printr-o mărire proporțională. Biserica prezintă o zidărie îngrijită și în cîmpul creat de ciubucele care formează două registre de oglinzi intercalate. Ciubucele rotunjite încadrează, la partea inferioară, panouri dreptunghiulare ceva mai mari decît cele de sus care au partea superioară în formă semicirculară. Cu toate acestea, ciubucele orizontale au o deviere substanțială față de Wagriss, ceea ce pune un semn de întrebare asupra îndemînării zidarilor. În prezent, multe din ciubucele originare de cărămidă au fost retezate și refăcute din tencuială după o linie mai apropiată de orizontală (fig. 5).

Sondajul practicat pe verticală, în punctul de contact între biserica inițială și pronaosul adăugat în 1862, scoate la iveală profilatura originară pornind de la soclu, ciubuce, oglinzi și terminînd cu cornișa care inițial era din trei rînduri de cărămidă, așezată în zimți (fig. 6, 7).

Zidul de vest al bisericii de origine este în prezent străpuns de un gol în formă de treflă care a distrus o bună parte din fațada principală, lăsînd totuși suficiente elemente pentru ca aceasta să poată fi reconstituită întocmai.

Pragul de piatră al actualului pronaos s-a dovedit a fi fost la origine partea superioară a portalului de intrare în biserică, bogat ornamentat cu motive florale de o rară delicatețe (fig. 8).

Fig. 5. Decalarea ciubucelor față de urmele originare.





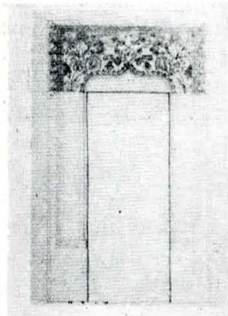


Fig. 8. Portal intrare.

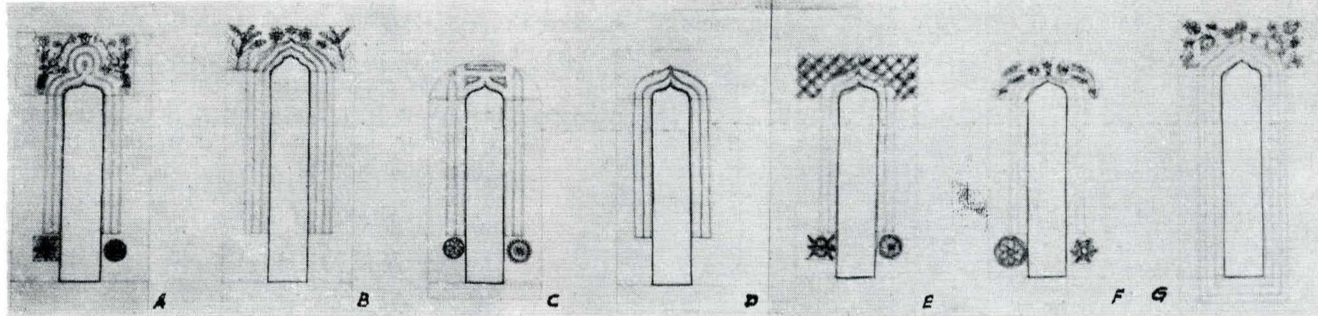


Fig. 9 (A.B C.D.E.F.G.). Ancadramente ferestre.

În legătură cu motivele sculptate ale ancadramentelor se poate presupune că pictorii au folosit ca model de inspirație pe cele ale *bisericii din Golești* (1646), destul de asemănătoare. Ancadramentele au o deschidere a golului de 26 cm pe orizontală, variind între 1,30 (cinci piese) și 1,50 (două piese) pe verticală. Cele șapte ancadramente cît și portalul intrării sînt tratate diferit reproducînd în piatră, multe dintre ele, motive caracteristice lemnului: chenarul portalului (fig. 8) și rozetele inferioare ale ferestrelor (fig. 9 A, C, E, F). Unul dintre ancadramente (fig. 9 C) prezintă influențe din arhitectura din zona nord-estică a țării noastre (Moldova), însă cu forme bastarde, neînțelese, plate. Rozetele pot fi și o prelucrare a motivelor întîlnite la *mănăstirile Dragomirna* și *Stelea,* fiind totuși caracteristice și pentru Țara Românească.

Se poate presupune că unul dintre ancadramente (fig. 9 D) este de dată mai recentă sau poate executat în „criză de timp", deoarece este complet lipsit de motive florale, fiind doar o interpretare stilizată a celorlalte.

Accesul la turnul-clopotniță se face printr-o scară în interiorul zidului de nord al bisericii care în prezent este deviată de la traseul inițial.

La cota +3,00 m pe zidul de nord al pronaosului bisericii de origine (fig. 10), cu acces dinspre scara ce duce la turnul-clopotniță, se află un gol, în prezent obturat, ce ar fi putut fi inițial accesul spre un cafas. Destul de rar întîlnit (*biserica fostei mănăstiri Strehaia* — 1645; *biserica Domnească din Tîrgoviște* — 1583), cafasul ar fi putut exista și la această biserică, atrăgînd după sine și tratarea zidului despărțitor dintre pronaos și naos cu stîlpi și arce. Este greu de presupus că acest cafas ar fi avut vreo legătură directă, din exterior, cu o clădire anexă (stăreție sau altă construcție) despre a cărei existență nu se știe nimic.

Fig. 10. Golul cafasului.

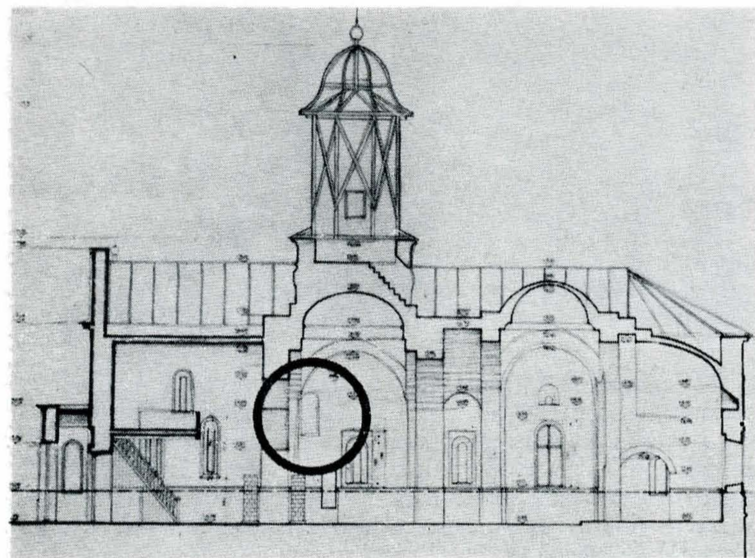


Fig. 11. Secțiune longitudinală.

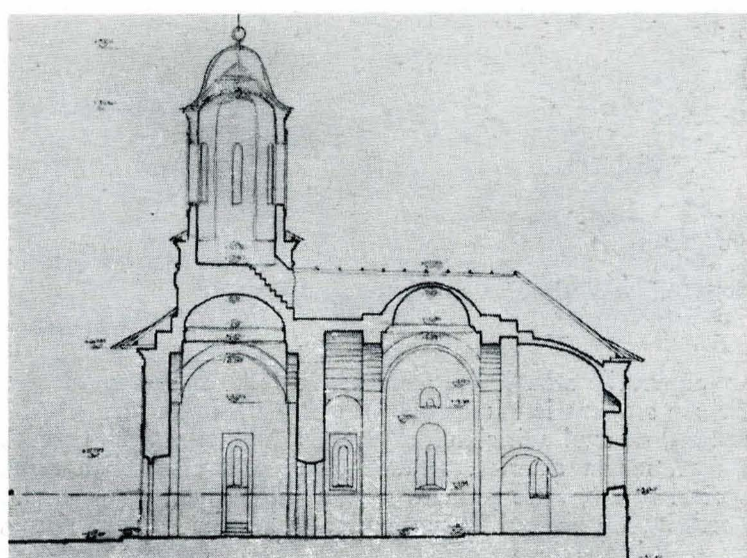


Fig. 12. Plan proiect.

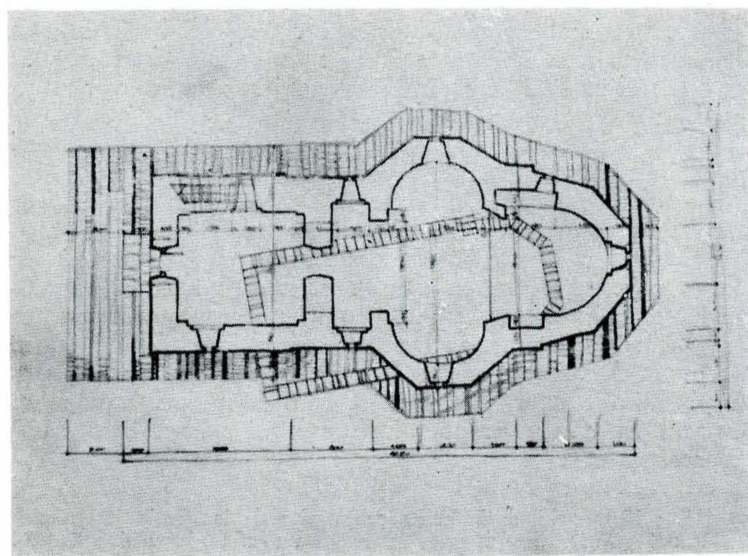
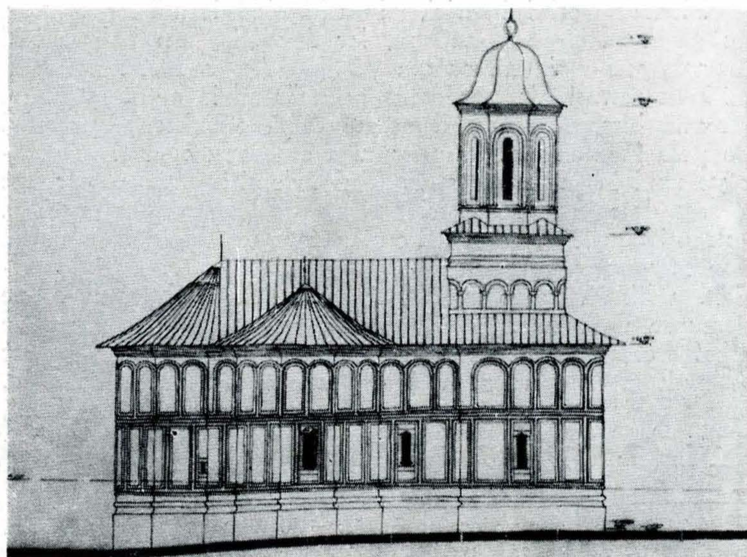


Fig. 13. Fațadă nord proiect.



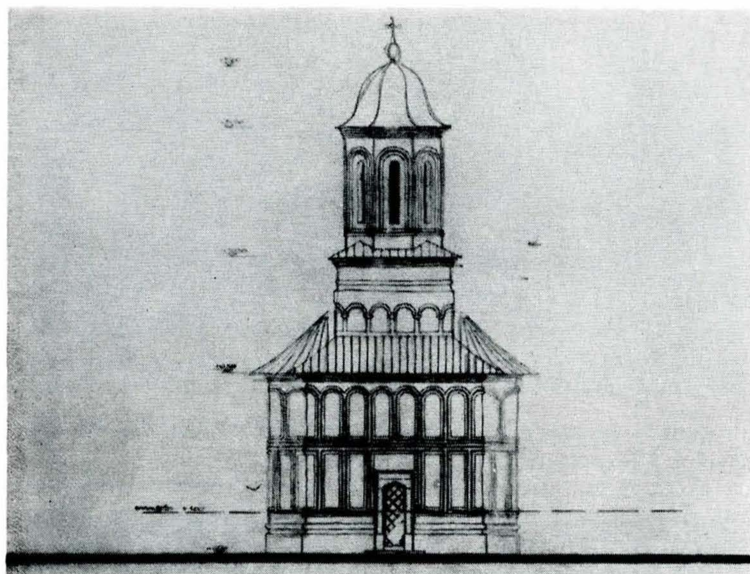


Fig. 14. Faţadă vest proiect.

Exonartexul adăugat bisericii în secolul al XIX-lea are nivelul de construcţie deasupra unui strat cenuşiu cu urme de moloz şi cărămidă, gros de aprox. 30 cm, suprapus nivelului de construcţie al bisericii actuale. În interiorul exonartexului a fost descoperită o zidărie transversală din bolovani şi mortar, lată de 1 m în partea superioară şi avînd fundaţia mult mai îngustă; nivelul de construcţie, relativ apropiat de suprafaţă, coincide cu cel al exonartexului. Zidăria menţionată nu depăşeşte limitele acestui compartiment, nefiind găsită în săpăturile de la exterior. Se poate presupune că ea va fi reprezentat, în intenţia iniţială a constructorilor, fundaţia laturii de vest a exonartexului, la care s-a renunţat pe parcursul lucrărilor, pentru a se mări dimensiunile compartimentului[5].

Valoarea monumentului a atras atenţia Direcţiei patrimoniului cultural naţional care l-a introdus în planul de restaurare.

Cercetarea monumentului, atît din punct de vedere arhitectural cît şi arheologic, a dus la următoarele concluzii în vederea restaurării acestui obiectiv:

— necesitatea coborîrii nivelului de călcare cu 40 cm pentru a reveni la nivelul originar (fig. 11);

Fig. 15. Faţadă sud formă existentă.

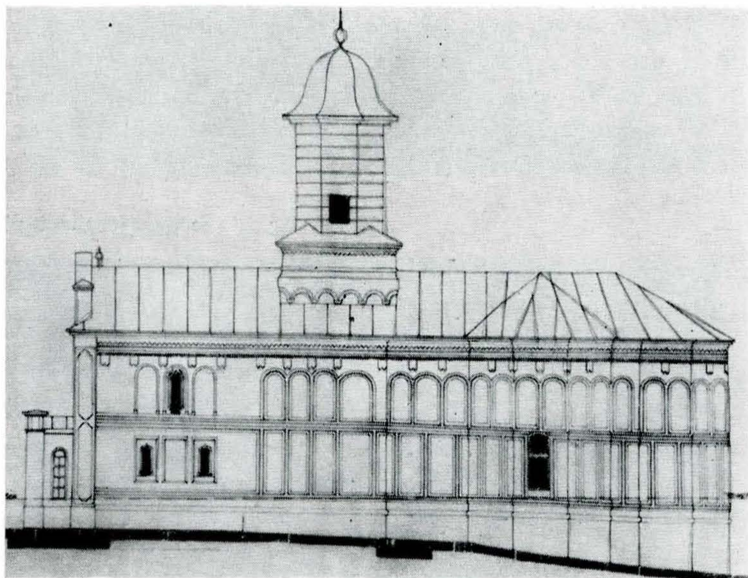
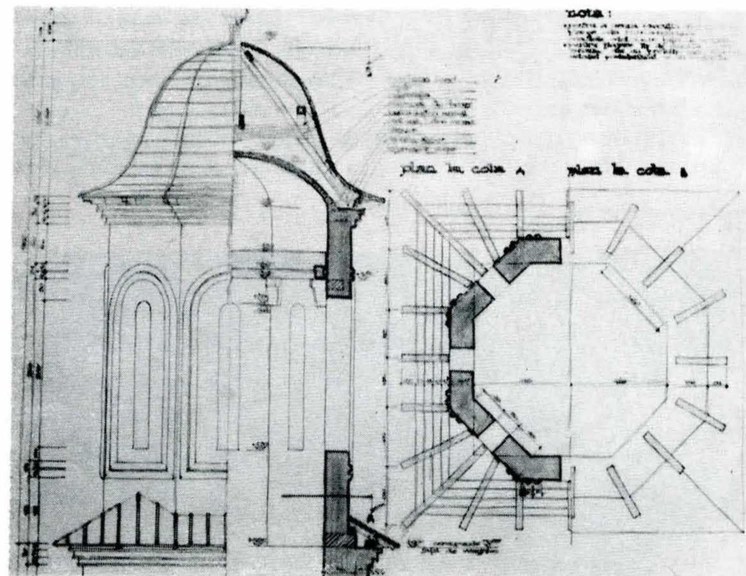


Fig. 16. Detaliu turlă — proiect.



Săpăturile arheologice efectuate în 1975[4] în interiorul bisericii: o secţiune longitudinală prin exonartex, pronaos şi naos, la nord de axul edificiului, şi o secţiune transversală în absida sudică, iar la exterior: sondaje în dreptul absidei altarului, absidei sudice, între pronaos şi exonartexul adăugat pe latura nordică şi în dreptul exonartexului pe laturile de nord şi sud, au scos la iveală vestigiile unei biserici anterioare. Faţă de actualul edificiu, axul ei longitudinal are o orientare oarecum diferită, fiind situat puţin mai la sud. Prima biserică avea planul dreptunghiular.

Zidurile vechii biserici, din cărămidă legată cu mortar, au grosimea de cca 0,60 m, iar fundaţia, din bolovani şi mortar, este mai lată cu cca 0,20 m. Au fost descoperite la 0,70 m resturi ale pardoselii din cărămizi dreptunghiulare. Această biserică a fost demolată după o existenţă probabil nu prea îndelungată. Se presupune că distrugerea ei se datoreşte unui incendiu (un strat subţire de cîţiva cm de cărbune a fost descoperit în interior şi în unele părţi la exterior). Între nivelurile de construcţie ale celor două biserici, diferenţa este în unele părţi de mai puţin de 20 cm. Pardoseala iniţială a bisericii actuale, din care nu s-au găsit resturi, este deasupra unor straturi de nivelare groase de cca 50 cm de pămînt cenuşiu, pigmentat cu moloz (în naos), sau de pămînt cu mult moloz (în pronaos) şi a unui strat subţire de nisip, la o adîncime de cca 0,40 m sub actuala pardoseală de piatră, din secolul al XIX-lea, aflată deasupra unui strat gros de nivelare cu mult moloz.

— marcarea în noua pardoseală a conturului bisericii anterioare, descoperită în timpul săpăturilor arheologice (fig. 12);

— desfacerea şi remontarea ancadramentelor la locurile lor iniţiale, inclusiv cel de la proscomidie care va fi înlocuit cu unul de dimensiuni mai reduse. Golurile ferestrelor vor fi micşorate, evident pentru a se reveni la forma iniţială (fig. 13). Portalul de la intrare va fi remontat pe faţada de vest a bisericii, în locul golului treflat care va fi astupat şi redecorat cu ciubuce din cărămidă după traseele existente în martori (fig. 14);

— coborîrea cotei cornişei pînă la nivelul iniţial. Firidele de la baza pătrată a turlei vor ieşi astfel din nou de sub învelitoare, justificîndu-şi rolul decorativ (fig. 13, 14, 15), iar cele trei rînduri de cărămidă aşezată în zimţi se vor reface integral;

— refacerea şarpantei care, odată cu coborîrea cornişei, va recăpăta silueta ei iniţială, mult mai elegantă dealtfel;

— refacerea din zidărie a turnului-clopotniţă după modelul turnurilor din aceeaşi epocă şi zonă (fig. 16).

Din studiul dezvoltat cu datele rezultate din cercetările efectuate reiese că renunţarea la pronaosul adăugat în anul 1864 este singura soluţie pe care o poate adopta o restaurare ştiinţifică. Acest pronaos nu prezintă nici un fel de interes din punct de vedere artistic şi istoric, lipsit fiind de decoraţia în piatră a ancadramentelor, el constituind un dezagreabil obstacol în citirea proporţiilor unui monument într-adevăr valoros.

[4] Săpăturile au fost efectuate de către Gh. Cantacuzino de la DPCN, în colaborare cu Teodor Mavrodin de la Muzeul judeţean Argeş.

[5] Din Nota privind săpăturile arheologice de la biserica Sf. Treime din Piteşti (1975), din dosarul de restaurare aflat în arhiva DPCN.

UN MONUMENT DE ARHITECTURĂ DIN VEACUL AL XVIII-lea. CONACUL FILIPESCU DIN FILIPEŞTII DE TÎRG

ION DIMITRESCU

Fondul monumentelor de arhitectură civilă medievală al ţării este în general restrîns, în repertoriul monumentelor istorice el ocupînd un loc secundar, şi aceasta nu fiindcă mediul social a fost inapt sau refractar unor astfel de creaţii, reprezentative pentru nivelul civilizaţiei epocii, ci datorită unor conjuncturi istorice vitrege, neprielnice păstrării acestor realizări, de cele mai multe ori remarcabile.

Aceste edificii — palate voievodale şi conace boiereşti —, expresii materiale ale vieţii senioriale a marilor latifundiari ai epocii, au dispărut în cea mai mare parte, azi păstrîndu-se doar ruinele evocatoare ale unui aspect social intrat în istorie.

Din palatele domneşti din Curtea de Argeş, Tîrgovişte, Doiceşti, Bucureşti, precum şi din cele boiereşti — îndeosebi cantacuzineşti — ca cele de la: Mironeşti, Măgineni, Măgureni, Filipeştii de Tîrg, Dobreni ş.a., nu se mai păstrează decît fragmente de ziduri sau cel mult pivniţele, iar altele, precum cele de la Afumaţi sau Dudeşti-Cioplea, sînt radical transformate. Puţine dintre acestea mai trezesc speranţa pentru restaurarea lor chiar parţială.

Conacul Filipescu din Filipeştii de Tîrg — Prahova face parte din puţinele ce au avut o soartă mai bună; în urma unei oportune şi lăudabile iniţiative, datorată în bună parte zelosului director al Muzeului de istorie judeţean — Prahova ce a fost profesorul Nicolae Simache, precum şi stăruinţelor Direcţiei monumentelor istorice, a putut fi salvat de la o iremediabilă şi totală ruinare.

Cu rezonanţă în istoria familiei Cantacuzino, localitatea Filipeştii de Tîrg, situată la 28 km vest de Ploieşti, s-a bucurat în trecut (secolele XVII—XVIII) de o dezvoltare înfloritoare, după cum sîntem îndreptăţiţi să credem din moment ce aspectul satului face pe minuţiosul observator Paul de Alep[1], călător în ţările române între anii 1653 şi 1656, să-l aprecieze ca „mare, populat, cu apă abundentă şi cu grădini, compus din zidiri princiare ce te uimesc, mai frumoase decît acelea din Capitală“[2].

Aşezarea poate fi considerată ca vatră a Cantacuzinilor din Ţara Românească. Întemeietorul stirpei în această ţară, Constantin postelnicul, figură prestigioasă în istoria ţării, căsătorit cu domniţa Ilinca, fiica lui Radu Şerban domnitorul (1602—1611), şi sfetnic de vază al voievodului, datorită însuşirilor sale spirituale, şi-a ridicat aici impunător lăcaş, unde şi-a petrecut mare parte din viaţă în mijlocul numeroasei sale familii şi de unde a fost ridicat, în urma intrigilor pizmaşe, spre a suferi tragicul sfîrşit în pivniţele de la Snagov.

Ruinele acestui palat (fig. 1) ce străjuiesc pe colina din partea de miazănoapte a comunei au făcut obiectul pateticului apel — din 1915 — al lui Nicolae Iorga pentru restaurarea lor[3].

În partea de miazănoapte sălăşluiau, încă din prima jumătate a veacului al XVII-lea, coborîtori ai familiei Mărginenilor — din apropiere — cînd un descendent al acestora, Dumitraşco, şi-a zis Filipescu[4].

Descendenţii lui Dumitraşco Filipescu se înrudesc cu familia Cantacuzinilor din aceeaşi localitate prin căsătoria unei fiice a postelnicului, Marica, cu Pană Filipescu, fiul lui Dumitraşco, astfel că moşia ce o poseda era exploatată împreună cu Cantacuzinii[5]. Aceste locuri prahovene erau de altfel în mare parte în stăpînirea familiei Cantacuzino.

[1] Secretarul Patriarhului Macarie al Antiohiei.
[2] *Const. Cantacuzino stolnicul* de Corneliu Dima-Drăgan, Silvia Bacâru, p. 32.
[3] „B.C.M.I.“, 1915, p. 4.
[4] G. D. Florescu, *Referat la fişa monumentului în arhiva D.P.C.N.*
[5] N. Iorga, *Palatul de la Filipeştii de Tîrg* în „B.C.M.I.“, 1915, p. 1, 2.

Figura 1

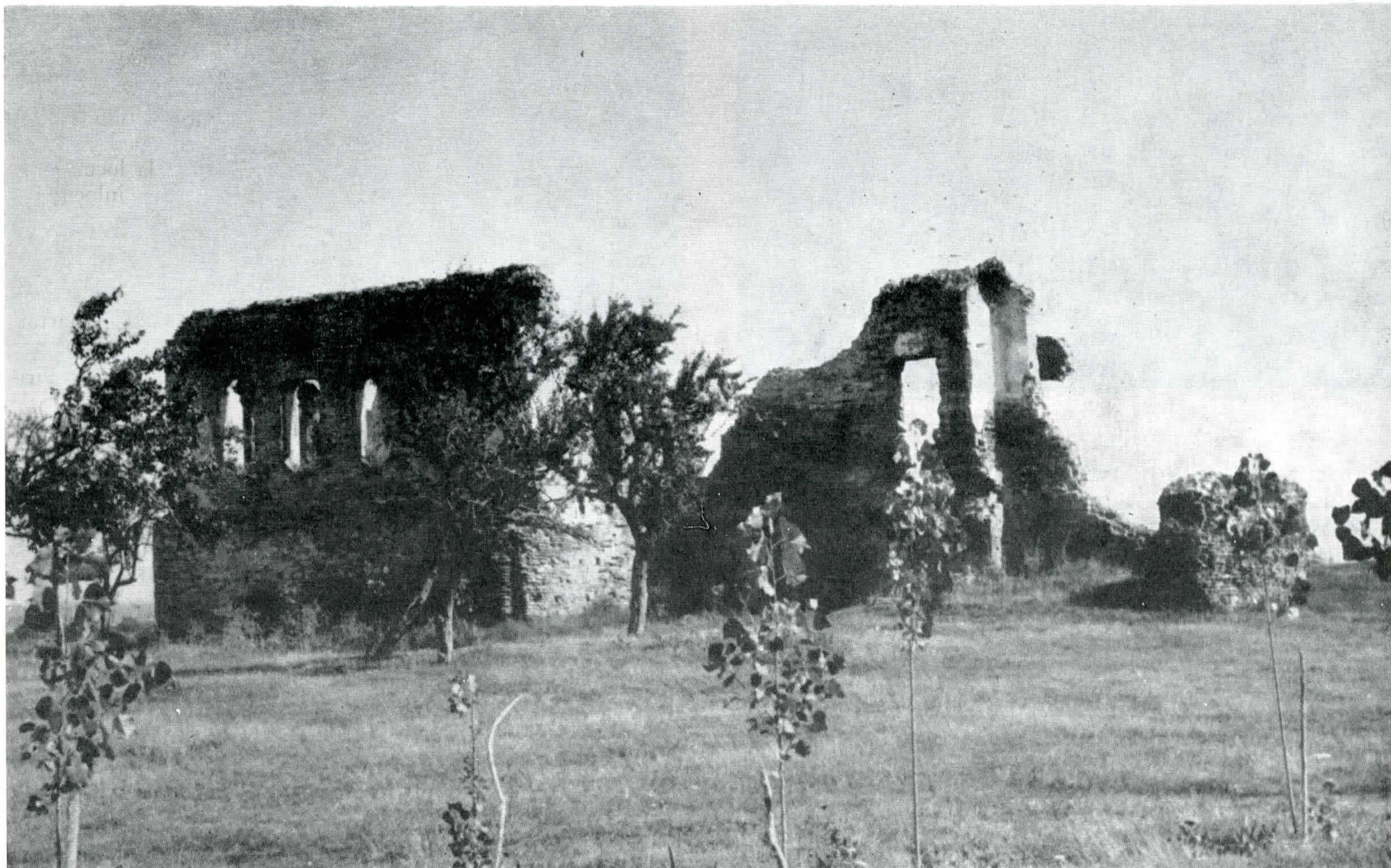




Figura 2



Figura 3

Figura 4



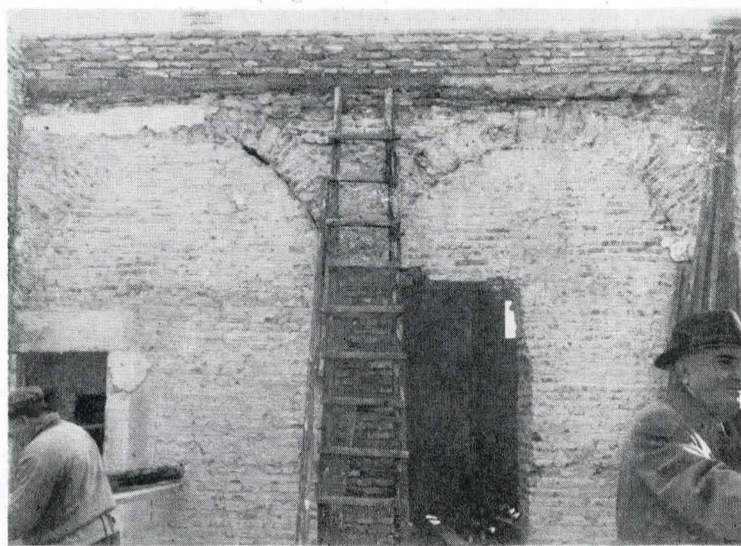
Pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, moştenitorii au ridicat clădirea mare şi încăpătoare a conacului moşiei, ce avea şi o grădină întinsă pînă la apa Prahovei, ce curge la răsărit de comună[6].

Unul din descendenţi, Ion, căruia i-a revenit prin moştenire domeniul, i-a adus unele îmbunătăţiri, printre care amenajarea unui mare parc cu eleşteu[7], ale căror urme se mai văd şi azi, precum şi ampla restructurare a clădirii, ce a schimbat radical înfăţişarea ei originală (fig. 2). De la acesta, moşia trece în stăpînirea copiilor săi. Constantin I. Filipescu rămîne pînă la urmă — pe la mijlocul veacului al XIX-lea — singurul stăpînitor, prin cumpărarea părţilor fraţilor săi; printre aceştia se afla şi Ioan Filipescu, revoluţionarul de la 1848. Fiul lui, singurul copil, zis şi Titi Filipescu, vinde moşia unui Cantacuzino care stăpînea partea de miazăzi a comunei[8].

Clădirea fiind în parte ruinată, încă din timpul lui Titi Filipescu, nu a mai fost folosită ca reşedinţă permanentă a noilor proprietari. În primele decade ale veacului nostru, starea ei s-a agravat; în timpul ultimului război mondial ruina a pus stăpînire pe întreaga aşezare[9]. Ulterior, apreciindu-se valoarea clădirii ca monument istoric, organele administrative locale au hotărît restaurarea ei. Lucrările începute în anul 1970 au pus la adăpost construcţia de procesul de ruinare. Întrerupte în 1972, lucrările vor fi reluate în vederea finisării pardoselii, tîmplăriei, tencuielii exterioare ş.a.

De-a lungul anilor, prin trecerea proprietăţii în diferite stăpîniri, clădirea suferind şi unele restructurări, arhitectura a pierdut din aspectul originar. Pe lîngă faptul că i s-a modificat stilul în spiritul renascentist al epocii (veacul XIX) cînd a suferit o amplă remaniere, construcţiei i se mai făcuseră şi cîteva adăugiri: partea cu terasă dinspre lunca Prahovei (fig. 3) şi unele anexe gospodăreşti la faţada posterioară. De asemenea, restructurarea arhitecturii a implicat o seamă de modificări esenţiale: desfiinţarea sistemului de bolţi ce acopereau parterul şi înlocuirea acestora cu tavan de lemn — din bolţile originare păstrîndu-se cele ale unor coridoare —, astuparea unor ferestre şi transformarea altora (fig. 4), amenajarea unui foişor-peron cu fronton clasic în faţa intrării, transformarea loggiei, din faţada posterioară, în paraclis.

Figura 5



Cu toate aceste modificări, care reduceau în mod considerabil valoarea arhitecturii edificiului, el mai păstra apa-

6 G. D. Florescu, Referat la fişa monumentului din arhiva D.P.C.N.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.

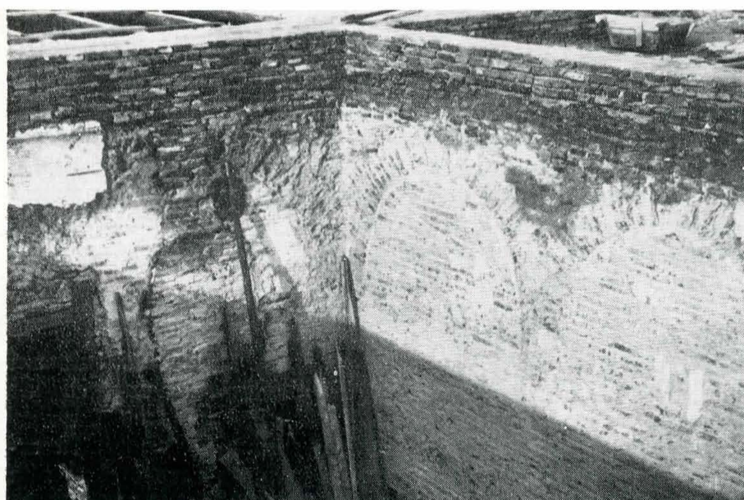


Figura 6



Figura 7

rent, totuşi, elemente autentice din structura originară, îndeosebi la subsol, unde pivniţe de o deosebită amploare sînt acoperite în sistemul de bolţi cilindrice încrucişate, formă rar întîlnită în structura boltirilor folosite în arhitectura autohtonă. Acest sistem de boltire, construit din bolţi cilindrice penetrate (voûte d'arête), se mai găseşte la pivniţele palatului — distrus — de la Măgureni, al lui Drăghici Cantacuzino, fapt care s-ar putea datora manoperii aceleiaşi echipe de meşteri, zidirea acestor clădiri avînd loc în aceeaşi perioadă[10].

Pornindu-se la cercetarea formei originale a monumentului, în vederea restaurării, s-a procedat la decaparea tencuielilor pereţilor — atît la interior cît şi la exterior — provenienţa lor fiind de o dată mai recentă, ceea ce a avut ca efect scoaterea la iveală a golurilor — înzidite — ale ferestrelor iniţiale (fig. 5) cît şi a urmelor bolţilor originare ce

Figura 8



Figura 9



acopereau încăperile parterului (fig. 6, 7). De asemenea s-a putut recunoaşte provenienţa tîrzie a corpurilor de construcţie adăugate la răsărit şi miazănoapte, alipite clădirii principale al cărei contur regulat — dreptunghiular — reproduce forma tradiţională a acestui gen de clădiri din epocă, precum şi intrarea iniţială în beciuri, înzidită şi ea, ce da în gîrliciul vechi, de pe latura de apus (fig. 8), accesul în ultima vreme făcîndu-se printr-un alt gîrlici, practicat mai recent pe latura de miazănoapte, mai apropiat de anexele gospodăreşti.

În ceea ce priveşte foişorul-peron din faţa intrării principale — pe latura de miazăzi —, acesta era o improvizaţie hibridă, în stil cvasi neoclasic, şi de o construcţie şubredă, sprijinit fiind pe patru coloane executate din lemn tencuit, însă cu capiteluri din piatră, de factură brâncovenească (fig. 9), provenite de bună seamă de la vechiul foişor ce s-a dovedit a fi existat pe acelaşi loc. De altfel, toată construcţia foişorului era din lemn tencuit.

În urma săpăturilor efectuate în zona foişorului, cu care ocazie s-a surprins existenţa unui subsol constituit din două încăperi boltite, una pătrată — compartimentată printr-un perete median — şi una dreptunghiulară, alăturată acesteia, s-a putut constata că foişorul era un adaos ulterior, nefiind executat odată cu construcţia principală (fig. 10). Deducţia s-a întemeiat pe faptul că nu s-a stabilit încă legătura zidurilor foişorului cu zidăria peretelui adiacent al faţadei clădirii — atît la parter cît şi la subsol — precum şi pe diferenţa materialului de construcţie: zidăria pereţilor subsolului era din piatră şi bolovani în timp ce a clădirii principale, din cărămidă (fig. 11). De asemenea, golul de legătură între beciul cel mare şi subsolul foişorului — la data cercetării

[10] V. Drăghiceanu, „B.C.M.I.", 1942, p. 12.

fiind înzidit — fusese deschis prin spargerea peretelui intermediar (fig. 12)[11].

Alte modificări ale structurii originare constatate au fost închiderea cu zidărie a arcadelor loggiei din faţada posterioară (fig. 13), transformată în capelă la o dată ulterioară, desfiinţarea unui perete interior, perpendicular pe cel al faţadei de apus, introducerea unor pereţi despărţitori pentru compartimentarea a două încăperi de la parter, toate reprezentînd intervenţii efectuate probabil cu ocazia amplei restructurări din veacul al XIX-lea.

Pe lîngă surprinderea unor elemente de structură originară, cercetările au prilejuit identificarea unor detalii de faţadă apărute la decaparea tencuielilor şi înlăturarea zidăriei ce astupa vechile ferestre, al căror contur se observase de asemenea la decapare. Ferestrele (fig. 5), executate în mod surprinzător din piatră, constituie un fapt neobişnuit în arhitectura locală a epocii şi unul din rarele cazuri cînd s-au surprins elemente de tîmplărie originală. De asemenea, s-a putut identifica pe faţada posterioară — în partea superioară — prezenţa unor mici arcaturi peste care se suprapun o friză din cărămizi în picioare, dispuse în „dinţi de fierestrău" (fig. 14), şi o cornişă simplă ce susţinea, la început, fosta streaşină a acoperişului; aceasta din urmă a fost refăcută într-o factură simplă, înfundată.

Alt element valoros de arhitectură l-a constituit prezenţa, în curtea din faţa intrării principale, a unor capiteluri din piatră, răzleţe, depozitate în apropierea foişorului (fig. 15); în ceea ce priveşte provenienţa lor, ele aparţin foişorului originar, înlocuit prin grosolana improvizaţie a celui executat în stil neoclasic.



Figura 10

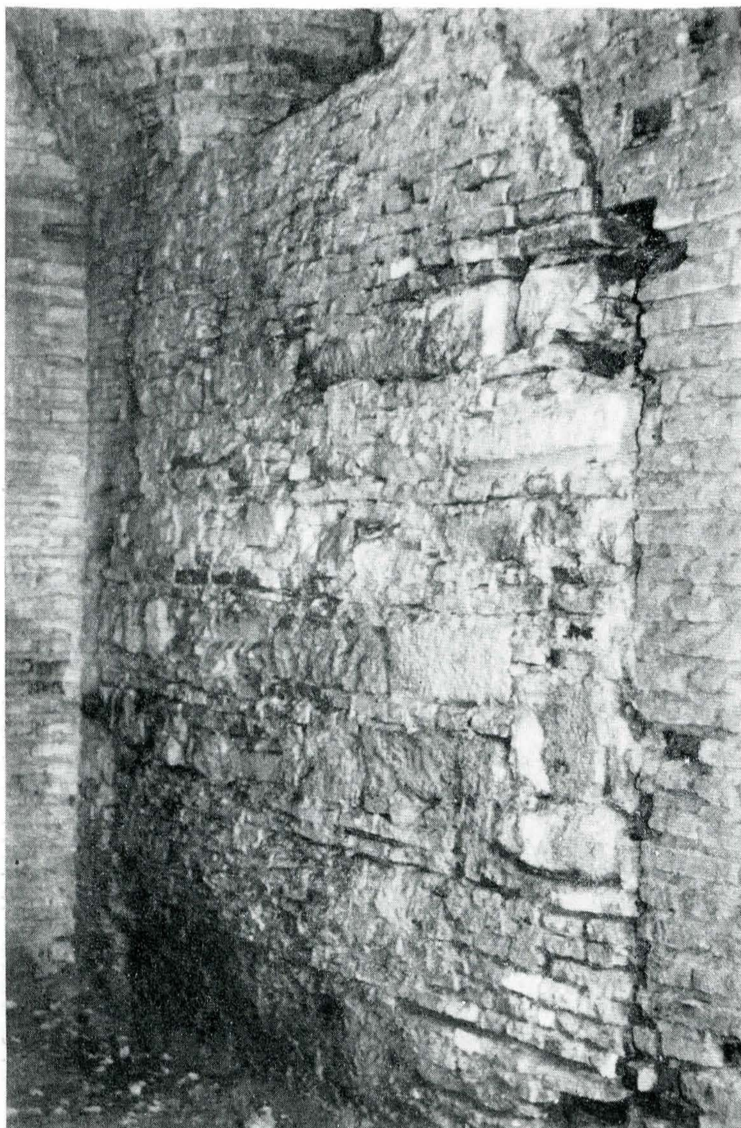


Figura 11



Figura 12

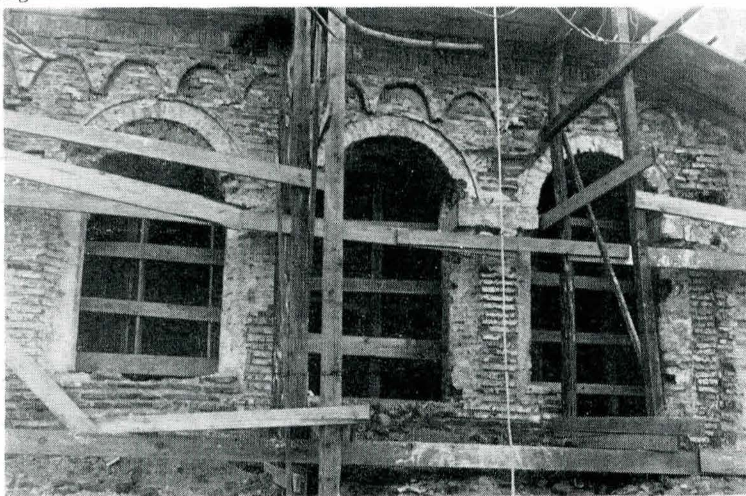


Figura 13

---

[11] O particularitate care trezeşte o legitimă întrebare o constituie grosimea neobişnuită (2,00 m) a zidăriei peretelui de miazăzi al subsolului, care poate cuprinde ascunzători secrete (tainiţe) întîlnite la clădirile din acea epocă.

Dacă în privința refacerii boltirii încăperilor, a compoziției fațadelor, ca și a tîmplăriei ferestrelor nu au existat dubii în fața proiectantului, în ceea ce privește reconstituirea foișorului, datele de care se dispunea erau fragmentare: existența unor capiteluri izolate, cu bazele lor, forma în plan a foișorului, cu poziția scării alăturată peretelui de răsărit, peste pivnița dreptunghiulară, din ale cărei trepte se mai păstrau unele piese pe teren. Pe baza acestor date, proiectantul a imaginat un foișor de plan pătrat — după forma temeliilor — cu trei arcade în plin cintru pe fiecare latură (fig. 16), dispozitiv care permitea înscrierea modulată a arcadelor în dimensiunile acestora; pentru acoperirea spațiului s-a adoptat același sistem de boltire, de cilindri întretăiați.

Pe lîngă aceste lucrări de reconstituire, au fost efectuate și altele care au degajat monumentul de adăugirile aduse între timp, ce-i denaturau structura spațială (de exemplu corpurile alipite pe fațadele de răsărit și miazănoapte). De asemenea, au fost înlăturați pereții despărțitori din interior, ce compartimentau unele încăperi mai mari.

Pentru toate bolțile reconstituite, ca tehnică de execuție în restaurare, s-a aplicat refacerea lor în rabiț din plasă de sîrmă pe schelet metalic (oțel-beton); deasupra lor s-a executat un planșeu de beton armat, atît pentru întărirea rezistenței construcției și prinderea bolților de rabiț, cît și ca o prevedere contra pericolului unui eventual incendiu provenind din pod, șarpanta acoperișului fiind executată din lemn. Ca învelitoare s-a folosit șița din azbociment, ce ține locul celei originale, de lemn. Elementele de piatră lipsă; ferestre, coloane, au fost refăcute parțial din același material (fig. 17).

Căutînd a desprinde unele concluzii cu aplicabilitate generală asupra caracterului stilistic al arhitecturii genului, se poate constata permanența unor particularități comune care justifică încadrarea acestora în clasificări ce conduc sigur la definirea unei școli locale. Procedeele și tehnicile de construcție cît și concepțiile de structură în programul compozițional, cunoscute de altfel la alte realizări precedente, sînt reproduse cu fidelitate de subiectul analizat, venind în sprijinul acestei afirmații.

Apar astfel, ca o practică obișnuită, următoarele tehnici și principii compoziționale de structură:

— adoptarea generalizată a acoperirii spațiilor construite prin bolți masive, specifice artei bizantine;

— folosirea aceluiași sistem de susținere a zidăriei la partea superioară a golurilor prin arcul de descărcare aplatisat pînă la anularea curburii — transformat de fapt în platbandă — racordat la extremități cu sferturi de cerc (fig. 18);

— realizarea pardoselilor prin folosirea plăcilor ceramice, îndeobște de formă pătrată;

— adoptarea partiului structural în care caracteristicul foișor e nelipsit la fațada intrării, iar încăperea deschisă la exterior pe o latură (loggia), la fațada posterioară.

Sînt șabloane constructive, reproduse prin tradiție, constituind linii direcționale în făurirea artei specifice în tabloul creațiilor epocii.

Restaurarea acestui edificiu, veche reședință boierească, a cărui factură relevă o remarcabilă ținută artistică prin originalitatea și puritatea formelor, vine să adauge un plus de cunoaștere a expresiei stilistice a arhitecturii autohtone a epocii, aducînd totodată o prețioasă contribuție la îmbogățirea patrimoniului național al monumentelor de arhitectură civilă din trecutul medieval, precum și, pe alt plan, la reînvierea în oarecare măsură a faimei de odinioară a acestei localități, devenită istorică prin vestigiile trecutului.



Figura 14



Figura 15

Figura 16

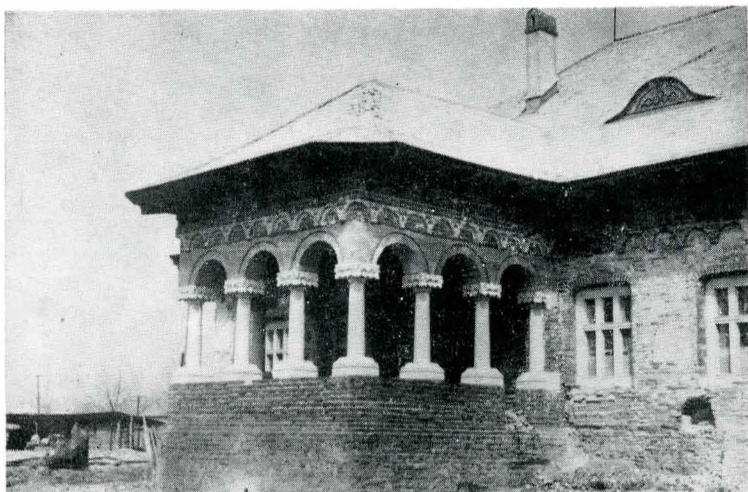


Figura 17



CERCETĂRI ARHEOLOGICE LA HALMAGIU ŞI VÎRFURILE (JUD. ARAD)

DAN CĂPĂŢÎNĂ

Hălmagiu este situat în bazinul superior al Crişului Alb, într-o depresiune intramontană de formă ovală, reprezentînd colţul sud-estic al Ţării Crişurilor. Hotarele ţinutului Hălmagiului urmează cu preferinţă culmea Masivului Bihorului la nord, a Munţilor Metalici la sud, iar la est şi vest culmile coborîtoare spre Criş ale acestora. De la est la vest se întîlnesc trei văi: a Hălmagiului cu trei ramificaţii, pe care se află comunele Hălmagiu, Hălmăgel şi Băneşti; a Vîrfurilor, unde se întinde comuna Vîrfurile, şi a Aciuţei.

Lăsînd la o parte ştirile cuprinse în cronicile din sec. XI—XII privind întreaga Ţară a Crişurilor (cum sînt cele referitoare la „ducatul" lui Menumorut de la sfîrşitul secolului al IX-lea, sau la organizarea de către cuceritorii unguri în sudul acestui „ducat" şi, cîndva înainte de veacul al XIII-lea, a unui comitat al Zarandului cu centrul în cîmpie şi înglobînd măcar teoretic şi sudul Munţilor Bihorului), despre bazinul superior al Crişului Alb nu posedăm informaţii scrise decît din veacul al XIV-lea[1]. Din anul 1359 s-a păstrat o menţiune răzleaţă despre un oarecare „Bibarch Woyevoda olakorum de Holmod"[2]; la sfîrşitul secolului, în 1390, Hălmagiu este atestat ca centru eponim al unuia dintre cele cinci districte româneşti de pe Crişul Alb, ţinînd toate la această vreme de domeniul cetăţii de la Şiria[3]. În anul 1410 aflăm despre existenţa unui „Şerban — fiul lui Moga de Crişul Alb"[4], iar către mijlocul acestui secol, în vremea lui Iancu de Hunedoara, o familie voievodală cu numele de Moga începe să fie frecvent atestată ca avîndu-şi sediul la Hălmagiu[5]. Dacă adăugăm la aceste date informaţia cuprinsă în monografia judeţului Arad, scrisă la sfîrşitul secolului trecut de către Sándor Márki, după care la Hălmagiu se mai vedeau „ruinele unei biserici bizantine de marmură"[6], precum şi împrejurarea că în localitate s-au păstrat două ruine de monumente cu vîrstă şi rosturi neprecizate ca şi o veche biserică românească intrată în planul de restaurări al Direcţiei patrimoniului cultural naţional, credem că am arătat motivele care au determinat cercetările arheologice din zonă[7].

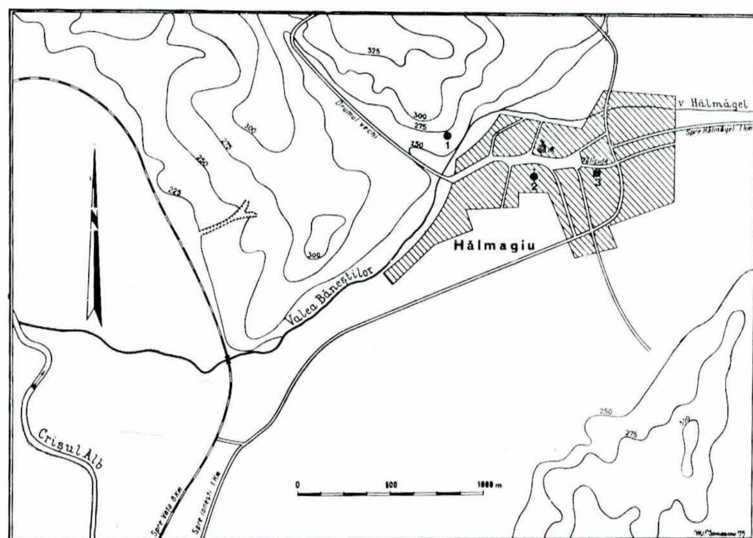


Fig. 1. Planul comunei Hălmagiu cu punctele cercetate arheologic: 1. locul numit „La criptă"; 2. Biserica veche din Hălmagiu; 3. Locul curţii feudale din Hălmagiu; 4. Biserica nouă din Hălmagiu.

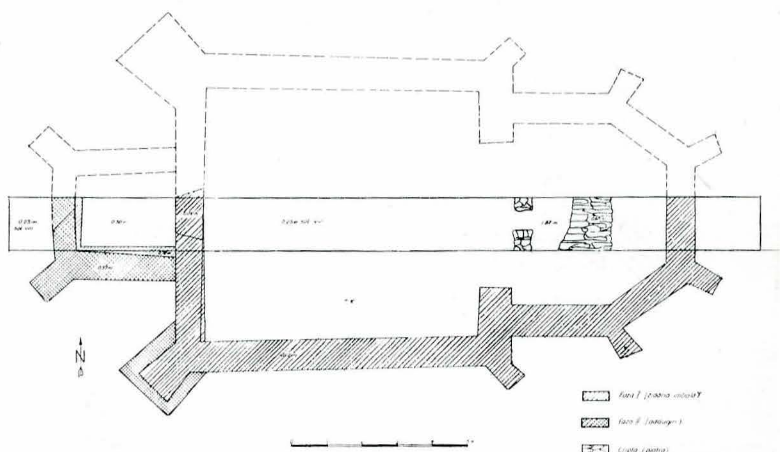


Fig. 2. Planul bisericii din locul numit „La criptă".

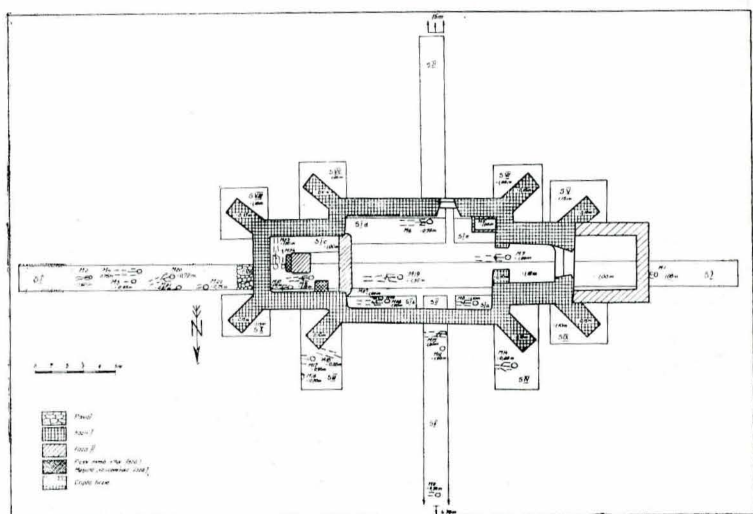


Fig. 4. Planul cercetărilor arheologice de la biserica veche din Hălmagiu.

[1] Pentru istoria regiunii în sec. XIV—XVI vezi V. Eskenasy, *Hălmagiu un sat medieval din ţara Crişului Alb (sec. XIV—XVI), Consideraţii istorice*, în „Ziridava", V/1975, p. 21—37.

[2] Zimmermann-Werner, *Urukundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen.* vol. II, Sibiu, 1897, p. 572.

[3] Lukinich-Gáldi — *Documenta historiam valachorum in Hungaria illustranţia . . .*, Budapesta, 1941, p. 394.

[4] Hurmuzachi — Densuşianu, *Documente privitoare la istoria românilor (1346—1450)*, vol. I, partea a II-a, Bucureşti, 1890, p. 469.

[5] Primul document din 10 aprilie 1451 în T. Mager, *Ţinutul Hălmagiului*, vol. I, Arad, 1938, anexa I.

[6] Sándor Márki, *Aradvármegye és Arad szabad Kiróly város története*, vol. I, Arad, 1895, p. 129.

[7] Cercetările au fost precedate de o periegheză făcută în primăvara anului 1973 de membrii colectivului precum şi de un mic sondaj executat între 2—12 iunie acelaşi an de către Dan Căpăţînă. Săpăturile propriu-zise au avut loc între 8 mai—7 iunie şi 12—21 septembrie 1974 cu forţa de muncă pusă la dispoziţie de către şantierul Direcţiei patrimoniului cultural naţional sub îndrumarea unui colectiv format din dr. Radu Popa de la Institutul de arheologie, Dan Căpăţînă şi Victor Eskenasy de la Centrul de studii şi cercetări de istorie şi teorie militară.

S-a urmărit cercetarea arheologică completă a vechii biserici românești din Hălmagiu, dar s-a încercat și culegerea, în paralel, a cît mai multe informații privind celelalte complexe de pe teritoriul localității și din zona învecinată.

A. SECTORUL DE CERCETARE DIN PUNCTUL „LA CRIPTĂ"

În punctul „La criptă", situat la marginea vestică a satului pe malul drept al văii Hălmagiului, pe un bot de deal împădurit care domină spre est traseul drumului medieval (fig. 1), au fost observate, în timpul perieghezei din anul 1973, urmele unor ziduri care se înălțau din loc în loc cu circa 0,25—0,30 m deasupra solului.

Tradiția locală consemnează că în acest loc s-ar afla ruinele unor fortificații turcești. Tot de aici ar începe un tunel cu o lungime de cîțiva km, care era folosit pentru evacuarea apărătorilor fortificației în caz de gravă primejdie.

Sondajul a constat dintr-o secțiune orientată est-vest (de 21 m lungime și 1,5 m lățime), pe botul de deal acoperit, în momentul inițierii cercetării, cu lăstăriș și copaci.

După înlăturarea stratului vegetal, a molozului și a pietrelor rezultate din demantelarea construcției, săpăturile au scos la iveală temeliile unei biserici relativ mari cu lungimea totală de 18 m (fig. 2). Zidurile monumentului, cu o grosime de un metru, au fost construite din bolovani de rîu și piatră legată cu mortar. După stabilirea caracterului monumentului, a fost dezvelită jumătatea lui sudică. S-a constatat că biserica se compune dintr-o navă dreptunghiulară, un turn adosat laturii de vest și un altar încheiat la est cu o absidă poligonală. Latura de sud a monumentului are lungimea de 8 m. Latura de vest nu a fost cercetată decît pe jumătate, pînă în dreptul portalului, în cazul unei simetrii perfecte estimîndu-se lungimea ei la 7 m. Turnul are laturile de 3 m și 2 m.

Colțurile monumentului în partea cercetată sînt întărite prin contraforturi cu lungimea de 1 m și grosimea de 0,60 m.

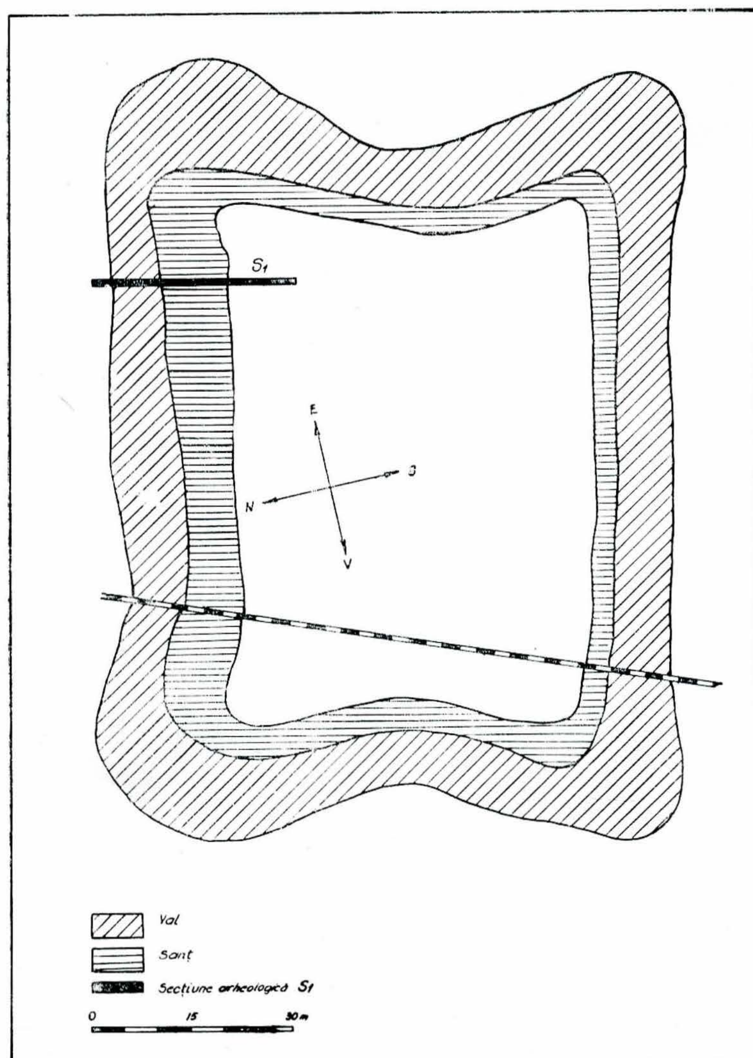
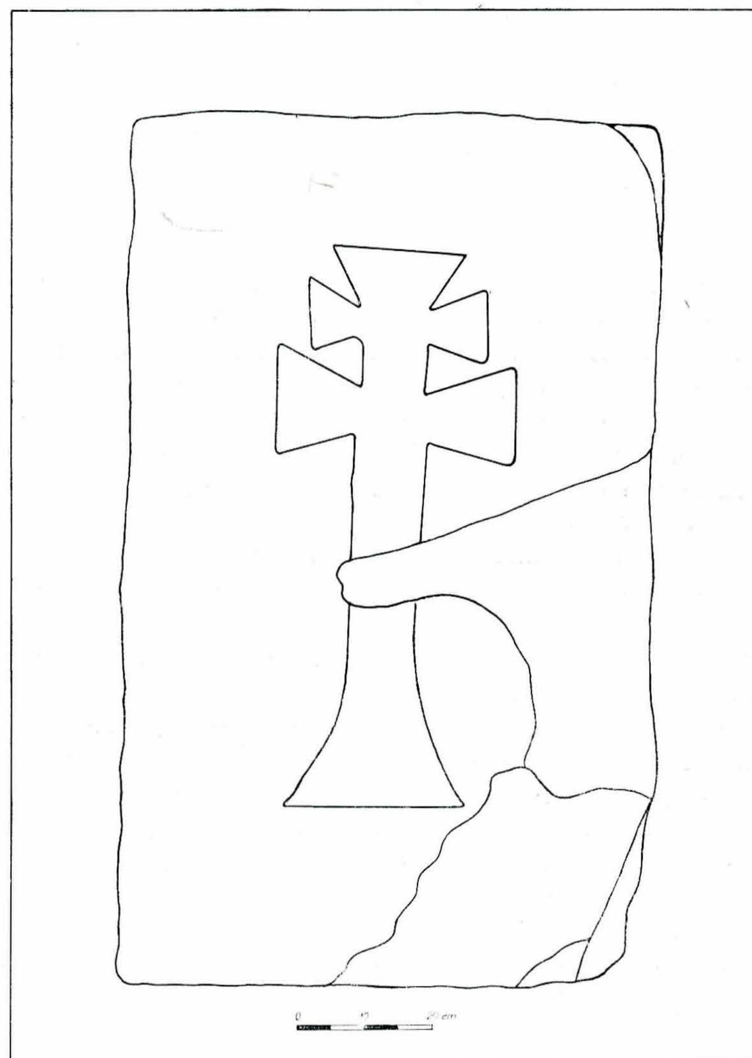


Fig. 3. Planul fortificației medievale.


Fig. 5. Piatră de mormînt.

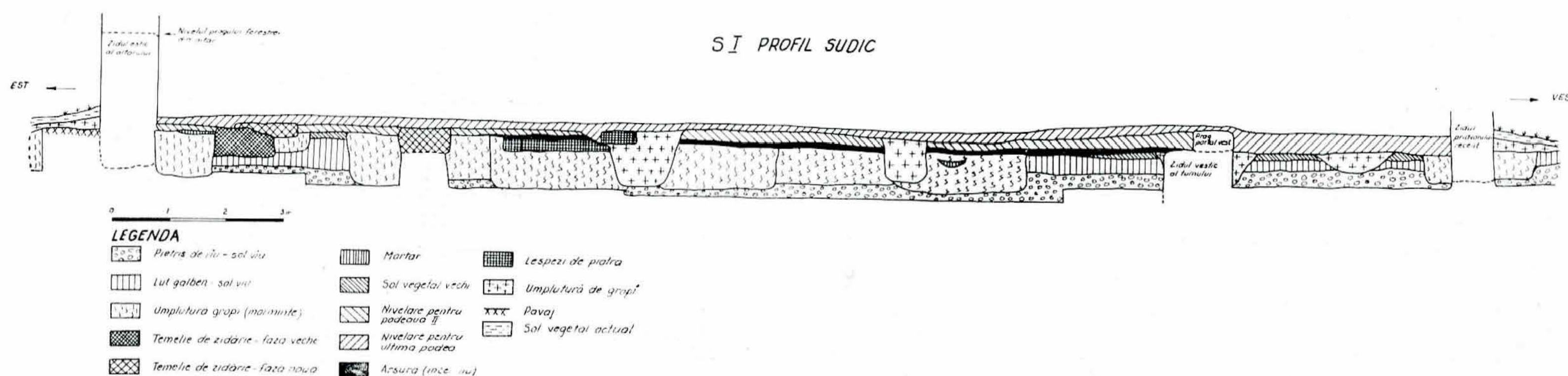


Fig. 6. Biserica veche din Hălmagiu S.I. profil sudic.



Fig. 7. Vedere dinspre sud a bisericii vechi din Hălmagiu.



Fig. 8. Portalul sudic al bisericii vechi din Hălmagiu.

Biserica a suferit o refacere care a modificat parţial planul turnului şi a dus la îngroşarea contrafortului de la colţul de sud-vest al navei, ajungînd astfel la dimensiunile de 2,20—1,80 m.

În interiorul altarului a existat o criptă din zid cu boltă de cărămidă, la care a putut fi surprinsă numai o dimensiune, şi anume lungimea care era de 2 m. Nu au fost găsite înhumări nici în interiorul criptei, nici de-a lungul secţiunii. Lipseşte, de asemenea, materialul ceramic. Cripta a fost jefuită de către căutătorii de comori, care au distrus şi o parte a bolţii[8]. Construcţia criptei aparţine, probabil, fazei a II-a a evoluţiei monumentului, sau este chiar ulterioară acesteia. Mortarul întrebuinţat aici se deosebeşte de cel folosit la construcţia bisericii, deoarece conţine fragmente de cărămidă pisată.

Cum terenul nu a putut fi sondat integral, iar posibilitatea cercetării unui eventual cimitir în jurul monumentului nu a existat, în lipsa apariţiei unor materiale arheologice mai vechi, ţinînd seama şi de planul monumentului, datarea lui în a doua jumătate a secolului al XV-lea pare să fie cea mai probabilă.

B. SECTORUL DE CERCETARE DIN PUNCTUL „CURŢESCU" PALANCA DE LA VÎRFURILE

În comuna învecinată Vîrfurile (Ciuci), situată la limita dintre bazinul superior şi cel mijlociu al Crişului Alb, cercetările de teren din 1973 au dus la identificarea unei cetăţi de pămînt cu plan aproximativ dreptunghiular şi cu colţurile rotunjite, ieşite în afara planului laturilor. Fortificaţia are lungimea de 95 m şi lăţimea de 82 m (fig. 3). Particularitatea ei constă în faptul că şanţul de apărare, umplut pe vremuri cu apă din rîul aflat la cca 250 m spre vest, este situat spre interior în raport cu valul de pămînt.

Pe latura de nord a fortificaţiei, în apropierea colţului de nord-est, a fost executată o singură secţiune lungă de 30 m şi lată de un metru. Secţiunea a sondat o porţiune mică de incintă, a traversat şanţul de apărare şi a secţionat valul. Materialele arheologice, constînd în exclusivitate din fragmente ceramice descoperite pe nivelul de construcţie surprins în incintă, au dovedit că fortificaţia este o palancă tîrzie, din secolul al XVI-lea din epoca în care în această zonă se afla graniţa dintre principatul Transilvaniei şi paşalîcul de la Timişoara[9].

C. BISERICA VECHE DIN HĂLMAGIU CU HRAMUL „ADORMIREA MAICII DOMNULUI"

Vechea biserică românească din Hălmagiu, ulterior biserică reformată, se afla înainte pe malul stîng al văii rîului Hălmăgel (fig. 1), care, în decursul timpului, şi-a deplasat albia spre nord-vest cu cca 450 m.

Forma terenului, tradiţia populară şi aflarea în acest loc a celui mai vechi monument ecleziastic pledează pentru existenţa în zonă a vetrei vechi a satului.

Cercetările arheologice de la biserică au constat în principal din două secţiuni dispuse în axele est-vest şi nord-sud ale monumentului, precum şi dintr-un sistem de casete care au acoperit cca 70% din interiorul lui şi aproximativ 50% din suprafeţele care mărginesc zidurile în exterior (fig. 4).

Secţiunea I cu lăţimea de 1,5 m a fost trasată pe direcţia est-vest, deplasată spre nord în aşa fel încît profilul ei sudic să cadă pe axul bisericii. Secţiunea are spre vest 14,6 m pînă la zidul altarului bisericii şi 10 m spre vest de zidul turnului.

La est de altar au apărut, după îndepărtarea stratului vegetal, de la adîncimea de 1,6 m o serie de gropi de morminte care au fost numerotate în ordine: M_1, $M_2 \ldots M_n$[10]. Scheletele orientate est-vest au ca poziţie mîinile încrucişate pe piept; mormintele sînt lipsite de inventar.

S-au constatat numeroase înmormîntări succesive în acelaşi loc, care au dus la amestecarea pămîntului de umplutură şi totodată a materialului ceramic, fapt care a îngreuiat substanţial datarea. Materialele arheologice recoltate, fragmente ceramice de diferite dimensiuni, datează din sec XVI—XVIII. Chiar lîngă zidul altarului, la adîncimea de 0,30 m, a apărut pavajul exterior al bisericii, construit din mai multe rînduri de pietre de rîu de dimensiuni mici şi mijlocii legate cu mortar. Lăţimea pavajului este de 1 m.

[8] Căutătorii de comori au acţionat şi în epoca noastră. În apropierea podelei criptei a fost găsită o monedă ruginită.

[9] În anul 1574 Ciuciul este atestat documentar ca avînd o palancă. Vezi Márki Sándor, *op. cit.*, vol. II, p. 161.

[10] Ordinea în care au fost numerotate mormintele nu are legătură cu numărul secţiunii, făcîndu-se pe măsura apariţiei în săpătură.

Pămîntul viu, format ca peste tot în perimetrul monumentului dintr-un pat de piatră de rîu — vechea albie a rîului Hălmăgel (fig. 6), apare de la adîncimea de 1,05—1,10 m.

În altarul bisericii au fost descoperite 4 morminte. Două dintre ele (M_9 și M_{10}) se aflau între postamentul mesei altarului și peretele de nord. Mormîntul nr. 9 s-a păstrat în condiții foarte bune. Scheletul din acest mormînt avea brațele încrucișate pe piept, iar ca inventar o monedă de la Maximilian II (1564—1576), aflată în mîna dreaptă, iar în regiunea capului mai multe ace de păr din argint care au la capăt un bulb poliedric cu toate colțurile teșite, continuat cu ghiare în forma unor petale de floare, ghiare care la două dintre ace prindeau cîte o piatră semiprețioasă (rubin) (fig. 10). Acele prindeau o plasă lucrată în fir aurit, împodobită cu mărgele. Plasa, prost conservată, nu a putut fi recuperată, în schimb au putut fi, în parte, mărgelele care o împodobeau.

În colțul de nord-est al altarului a fost găsit mormîntul unui copil (M_{10}). Ca inventar funerar, în dreptul capului acesta avea o bentiță din fir aurit, foarte prost conservată.

În spatele mesei altarului, pînă la peretele de est al acestuia s-au găsit alte două morminte, orientate nord-sud (!!); singura explicație plauzibilă a acestei așezări este necesitatea de a le face să încapă în spațiul restrîns al altarului. Notate ca M_{23} și M_{24}, au în interior schelete în aceeași poziție de înhumare și fără inventar. Materialul ceramic recoltat din umplutura gropilor se datează tipologic în secolele XVI—XVII.

Fig. 9. Portalul sudic al bisericii vechi din Hălmagiu, detaliu.



Cercetarea piciorului mesei altarului în S I, confirmată apoi de cea efectuată în caseta S I c, demonstrează că în această zonă a monumentului au existat două faze constructive. Postamentul primei mese a altarului, corespunzător fazei inițiale de construcție a monumentului, construit din pietre de rîu de diferite dimensiuni legate cu mortar, are lățimea pe direcția nord-sud de 1—1,05 m. El este perfect axat pe mijlocul altarului, lăsînd spații de 1,10 m spre nord și sud și de 1,05 m spre est.

În faza a II-a, piciorul mesei altarului, mai mare spre est cu circa 0,10 m, a fost construit din cărămidă și deplasat înspre sud-vest, lăsînd, față de zidul nordic, un spațiu de numai un metru.

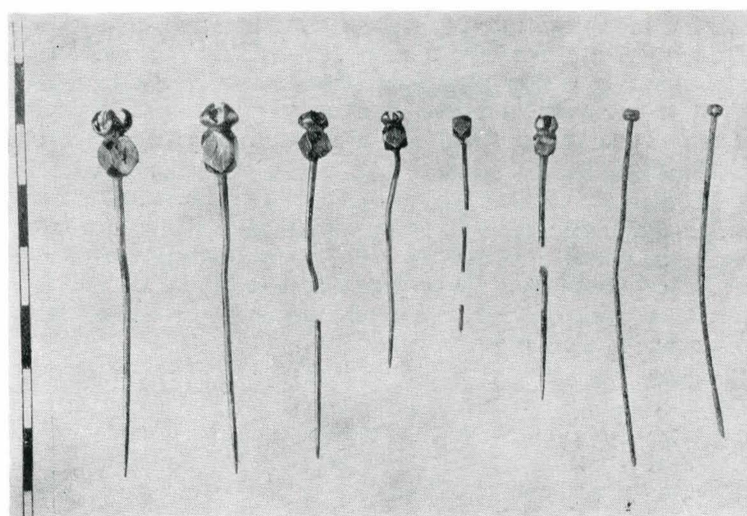


Fig. 10. Ace de păr din argint (M_9).



Fig. 11. Fund de oală cu semn de meșter în relief (sec. XIV).

În apropierea colțului de nord-vest al altarului, lipit de zidul nordic al acestuia, a apărut piciorul măsuței proscomidiei, cu dimensiunile de 0,90/0,80 m, construit din piatră de rîu legată cu mortar. El aparține fazei constructive inițiale a bisericii. În interiorul navei, pe întreaga lungime a secțiunii axiale, s-au constatat înmormîntări succesive. Materialul ceramic recoltat din pămîntul de umplutură, mereu deranjat de înhumări succesive, aparține în sens larg sec. XVI—XVII. Două dintre morminte au fost acoperite cu lespezi de piatră, una fragmentară și avînd pe partea superioară o cruce incizată.

În zona situată la vest de biserică, zonă devenită accesibilă cercetării după înlăturarea construcției din secolul al XX-lea, care proteja actuala intrare, s-a constatat continuarea cimitirului medieval, ale cărui morminte erau deranjate uneori de înhumări moderne. Materialele ceramice recoltate aparțin cu precădere sec. XVII—XIX.

Secțiunea II, orientată nord-sud, a fost astfel amplasată încît profilul ei vestic să cadă pe centrul fostei intrări situate pe latura de sud a navei. Secțiunea a fost prelungită în afara bisericii spre nord cu 16 m, iar spre sud cu 25 m.

În zona situată la nord de biserică, de la adîncimea de 0,40—0,50 m, au fost individualizate o serie de morminte ale cimitirului medieval. Înhumările la o adîncime atît de mică pot fi explicate prin apariția, la numai 0,50 m, a balastului de rîu și prin dificultatea deosebită a săpării gro-

pilor de morminte într-un astfel de sol. Aici au fost descoperite fragmente ceramice din sec XV—XVIII, iar ca inventar funerar şi cîteva piese mai semnificative. Astfel, scheletul aflat în mormîntul M_{12} a avut atît la tîmpla dreaptă, cît şi în zona mîinii stîngi cîte o monedă de la Ferdinand I (1556—1564).

La distanţă de 5 m de latura nordică a bisericii a apărut, la adîncimea de 0,60 m, un fund de oală cu semn de meşter, în relief, în formă de cruce cu braţele egale (fig. 11), databil cel tîrziu în a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Acesta ar constitui cel mai vechi element de datare găsit pînă acum în zona monumentului.

Aceeaşi secţiune a stabilit că talpa fundaţiei navei se află la o adîncime de numai 0,80 m faţă de solul actual. În partea de sud a bisericii, secţiunea a surprins pragul de intrare al portalului originar al monumentului, construit în stil gotic (fig. 8 şi 9). Piatra mare ecarisată, care servea drept prag al intrării, avea o grosime de 0,18 m. Intrarea în biserică se făcea trecînd acest mic prag, nivelul lui inferior fiind confirmat în celelalte secţiuni ca reprezentînd nivelul de călcare al constructorilor bisericii. Înălţimea acestui portal este de 1,90 m, iar deschiderea de 0,90 m.

Secţiunea a confirmat, de asemenea, continuarea spre sud a cimitirului bisericii, datarea materialelor ceramice găsite extinzîndu-se şi aici în timp în sec XV—XVIII. Au fost găsite şi monede din secolul al XVI-lea în pămîntul răvăşit de înmormîntări mai noi.

Dintre casetele practicate în interiorul navei, numai S I d şi S I e au oferit descoperiri demne de semnalat.

În S I d s-a găsit mormîntul notat cu M_6, aflat la o adîncime de 0,75 m. El a fost acoperit cu o lespede de piatră cu dimensiunile $1,25 \times 0,75$ m şi grosimea de 0,14 m. Pe lespede este reprezentată, în relief plat, o cruce dublă „episcopală" cu înălţimea reliefului de 2 cm. În afara cîtorva fragmente ceramice din sec. XV—XVI, în umplutura gropii M_6 nu s-a găsit nici un alt inventar.

În caseta S I e, lipit de colţul de sud-vest al navei, s-a descoperit un schelet de copil, depus într-o criptă de cărămidă, cu dimensiunile de $1,40 \times 0,80$ m, cu o adîncime de 1 m. Mormîntul a fost jefuit deoarece, pe lîngă lipsa capacului criptei, osemintele din interiorul ei erau în poziţie secundară.

Cel mai vechi mormînt sigur datat a fost descoperit în caseta S I b. Acest mormînt notat cu M_{26} a fost al unui copil (lungimea scheletului de 0,85 m se afla la 0,80 m adîncime). El avea în mîna dreaptă, puternic îndoită pe piept, o monedă de argint de la Matei Corvin (1458 — 1490).

Secţiunile III—X, practicate în exteriorul monumentului, au dus la descoperirea contraforturilor bisericii. S-a constatat că fundaţia contraforturilor şi aceea a bisericii, ca şi temeliile turnului şi cele ale navei sînt perfect ţesute, toate detaliile planimetrice apaţinînd aceleiaşi faze constructive. Menţionăm că temelia turnului este mai adîncă cu 0,15 m decît cea a navei. Demantelarea contraforturilor s-a făcut probabil cu ocazia uneia dintre refacerile monumentului, fără a se putea preciza epoca.

În consecinţă, sintetizînd rezultatele cercetării se pot sublinia următoarele concluzii:

a) Monumentul păstrat pînă astăzi în picioare reprezintă cea mai veche construcţie de pe acest loc, deoarece şanţurile sale de fundaţie nu taie nici morminte şi nici nivele mai vechi;

b) Data construirii monumentului poate fi considerată sfîrşitul secolului al XIV-lea şi începutul celui următor. Pe lîngă criteriile stilistice arhitecturale, mai pledează pentru această vechime şi monedele găsite în morminte, care în datare nu coboară mai jos de jumătatea secolului al XV-lea, ca şi fundul de oală lucrată la roata rapidă şi cu semn de olar în relief, care face ca datarea începutului construcţiei monumentului la sfîrşitul secolului al XIV-lea să nu fie exclusă;

c) Monumentul a suferit cel puţin două refaceri între sec. XVI şi XIX, ultima constînd din desfiinţarea celor 8 contraforturi. În secolul nostru, bisericii i s-a adăugat un pridvor închis pe latura de vest a turnului;

d) Există cîteva morminte mai deosebite acoperite cu pietre de mormînt cu cruci incizate sau în relief, datînd din sec. XV—XVI;

e) În afara intrării aflate pe latura de vest a mai existat o a doua intrare pe latura de sud a navei, descoperită cu prilejul cercetărilor efectuate. Este portalul originar în stil gotic şi se încadrează stilistic construcţiilor rurale de acest gen, majoritatea datate în cuprinsul secolului al XV-lea.

D. PUNCTUL „LA CETATE"

Sectorul de cercetare, aflat acum în centrul localităţii, este situat lîngă vechiul curs al rîului Hălmăgel, strada numindu-se din acest punct, Vălicuţă. Aici se găseşte o movilă artificială înaltă de cca 5 m şi cu un diametru de cca 20 m. Sondajul întreprins a exclus posibilitatea ca movila să reprezinte nucleul cetăţii vechi, aşa cum se estima pe baza tradiţiei orale păstrate în sat.

S-au trasat două secţiuni perpendiculare, lungi de 40, respectiv 30 m cu lăţimea de 1 şi 2 m. Prima constatare priveşte data recentă a ridicării movilei, care se datorează unor lucrări de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. A doua are în vedere surprinderea unor ziduri de construcţii din sec. XVI—XVII, inclusiv a temeliilor unui zid de incintă, atestînd deci existenţa în acest loc a curţii întărite nobiliare tîrzii. Au ieşit la suprafaţă, de asemenea, şi materiale ceramice mai timpurii, datate în cuprinsul secolului al XIV-lea şi începutul celui următor, dar în număr mic şi în poziţie stratigrafică neconcludentă. Dintre toate obiectivele sondate, în acest loc au apărut materialele cele mai timpurii, de aceea, în cazul în care cercetările vor fi reluate la Hălmagiu, săpăturile vor trebui axate pe acest din urmă sector.

RÉSUMÉ

A la suite des recherches effectuées dans le voisinage des communes Hălmagiu et Vîrfurile, à partir de 1974, on a découvert des objectifs archéologiques d'une valeur certaine. Les recherches proprement dites ont eu lieu dès le 8 mai jusqu'au 7 juin, aussi dans l'intervalle du 12 au 21 septembre 1974, étant conduites par un groupe de trois chercheurs: dr. Radu Popa, Dan Căpăţînă et Victor Eskenasy.

A. LE SECTEUR „DE LA CRYPTE"

Les recherches ont mené à la découverte des ruines d'une église relativement grande dont la longueur est de 18 mètres et dont l'autel s'achève par une abside polygonale. Les murailles du monument ont l'epaisseur d'un mètre.

B. LE SECTEUR DE LA FORTIFICATION DE VÎRFURILE

Les recherches ont fait resortir une forteresse en terre ayant un plan approximativement rectangulaire et dont les coins arrondis en dehors du plan des côtés ont une longueur de 95/82 mètres. La particularité de cette fortification consiste dans le fait que la douve, remplie il y a quelques siècles par l'eau d'une rivière voisine, est située vers l'intérieur par rapport au repli du terrain fortifié. On peut dater la construction au XVI-e siècle.

C. LE SECTEUR DE LA VIEILLE ÉGLISE DE HĂLMAGIU.

Les fouilles archéologiques ont été effectuées dans deux sections disposées dans les axes est-ouest et nord-sud du monument, ainsi que par un système de cassettes couvrant 75% de l'intérieur et 50% de l'extérieur des superficies qui confinent les remparts. On peut synthétiser les résultats de la manière suivante: le monument qui reste intacte jusqu'a aujourd'hui atteste la plus ancienne forme de vie et de construction dans cet endroit. Ses fossés ne comportement ni tombeaux, ni vieux niveaux. Maintes fois le monument a été modifié la dernière fois en detruisant les huit contreforts et on a ajouté une chambre fermée à l'ouest. La date de la construction du monument doit remonter vers la dans cet endroit. Ses fossées ne comportement ni tombeaux, ni vieux nifin du XIV-e siècle et vers le début du XV-e siècle.

D. LE SECTEUR DE LA CITÉ

On a creusé deux sections archéologiques. Les recherches mènent à la conclusion qu'ici se trouvait, aux XIVe et XVe siècles, l'ancienne cour des nobles roumains, maîtres du village Hălmagiu. Les matériaux archéologiques trouvés datent du XVe siècle, mais il y a quelques objets qui appartiennent à la deuxième moitié du XIVe siècle. Ils témoignent que dans ce lieu se trouve plus vieille trace d'habitation féodale de la zone du village de Hălmagiu.

UN DOCUMENT PRIVIND RESTAURAREA TURNULUI CU CEAS DIN SIGHIŞOARA IN URMĂ CU DOUĂ SECOLE

ŞTEFAN MOSORA

Diferenţierea preocupărilor pentru restaurarea monumentelor de lucrările de înnoire, de „dregere" sau de adăugire a unor construcţii moştenite de la înaintaşi, lucrări care au fost întreprinse în tot decursul evului mediu şi pe care în multe cazuri pisaniile le prezintă ca „zidiri de iznoavă" sau ca „ridicări din temelii", nu este totdeauna uşoară. Se poate totuşi spune că începînd cu cel puţin două veacuri în urmă, deci de la pragul epocii moderne, obişnuitelor lucrări de întreţinere a monumentelor le-au luat locul, în unele cazuri izolate şi la început doar cu timiditate, iniţiative ce pot fi încadrate în categoria restaurărilor. Precizarea lor ca atare este posibilă datorită consemnării în scris a lucrărilor întreprinse şi datorită constatării, pe temeiul acestor mărturii scrise, că cei care le-au condus sau le-au executat au fost preocupaţi de menţinerea aspectului vechi al monumentului respectiv.

Din această categorie de lucrări fac parte şi cele pe care le-a suferit în urmă cu exact două sute de ani celebrul Turn cu ceas al cetăţii Sighişoarei. După cum se ştie, monumentul şi-a căpătat înfăţişarea actuală şi silueta caracteristică spre sfîrşitul veacului al XVII-lea, mai exact în anul 1677 cînd a fost dres şi modificat — mai ales în ceea ce priveşte acoperişul — în urma incendiului ce a produs mari pagube mai tuturor clădirilor vechi din Sighişoara. Incendiul din 30 aprilie 1676 şi lucrările din 1677 se interpun între vechiul turn al porţii principale a cetăţii, folosit pînă în 1556 şi ca sediu al Sfatului orăşenesc, şi turnul baroc cu acoperişul lui înalt de 39,50 m pe care îl vedem astăzi.

O sută de ani după lucrările din 1677 datorită degradărilor treptate pe care le-a suferit monumentul, mai ales în partea superioară, s-a simţit nevoia unor lucrări care să-i asigure conservarea. De lucrări s-a ocupat meşterul Ioan Roth, pe atunci „inspector cu construcţiile oraşului", care a consemnat într-un document operaţiile întreprinse, document pe care l-a depus în globul de tablă din vîrful turnuleţului vestic al acoperişului. Documentul a fost citit şi copiat în anul 1894 de către inginerul F. Mildt, cu prilejul unor lucrări de reparaţii, fiind apoi aşezat din nou în acelaşi loc. Socotim utilă publicarea cîtorva extrase din acest document, care ne-a fost pus la dispoziţie cu multă bunăvoinţă de familia pasionatului cercetător al trecutului Sighişoarei care a fost Julius Misselbacher, a cărui traducere din germană am întocmit-o. Asemenea documente îmbogăţesc baza de informaţii a unei viitoare istorii a restaurării monumentelor istorice din România, care aşteaptă să fie scrisă.

„..... Scopul adevărat al acestor rînduri este doar acela de a arăta urmaşilor cum a fost din nou înnoit acest turn, după ce a stat cam o sută de ani, după construirea acestui acoperiş învelit cu tablă (care) era acum foarte stricat deoarece lungimea timpului a făcut ca lemnul să fie în parte degradat şi în parte stricat, tabla a ajuns să fie găurită din cauza ruginei, încît nu se mai putea ca el (turnul) să fie lăsat să stea astfel. Şi aşa dar s-a făcut începutul (lucrării) atunci cînd prea onoratul Magistrat şi onorata comunitate au hotărît să le înnoiască pe toate acestea şi să le îmbunătăţească pe celelalte, după posibilităţi. Anul 1775 în luna mai.

Meşterul dulgher a fost Ştefan Herberth, zis Radler, şi acesta a făcut cu multă pricepere schela pe dinafară, în sus, pînă la globul de sus, şi toată tabla veche a fost scoasă, de asemenea şi toate documentele (Bogen-coli?) din globurile cele mari, şi în locul acestora totul a fost făcut din nou şi acoperit de sus pînă jos. Globul cel mare de aramă care este foarte tare aurit şi care poate cuprinde 6 duble (Viertel— felderă=20 l) de grîu a fost stricat şi printr-o împuşcătură şi din această cauză a fost luat jos împreună cu bara de fier de deasupra care este lungă de un stînjen şi jumătate şi pe care este cocoşul cel mare, şi totul a fost adus la mine în casa mea din Bayergasse (actuala str. Gheorghe Gheorghiu-Dej), care este aşezată în faţa fîntînilor, cealaltă casă mare (?); pentru ca să se dreagă globul, acesta a trebuit să fie desfăcut cu destul de multă grijă, dar nu i s-a întîmplat nici o stricăciune, şi a fost aşezat din nou la un loc; cocoşul era împuşcat în trei locuri, el este de asemenea din aramă, şi a fost desfăcut pînă a fost dres, şi cînd l-am pus laolaltă i-am prins în cuie sub guşe un vas cu cîteva monede care umblau pe atunci.

Însă acestea s-au petrecut cu cea mai mare mirare, pentru că a venit lumea din toate locurile pentru a vedea cocoşul, care este mai mare decît un indian (!) cu pene mari, lungi, din aramă, la care este acum adăugat şi vulturul dublu (bicefal) sub cocoş şi este lung şi lat de un cot cu aripile sale. Şi după ce totul a fost dres a fost ridicat sus la 20 august sub privirile unui mare număr de spectatori şi imediat după aceea dulgherul a început să acopere, acestuia i-a urmat tinichigiul şi s-a ajuns cu acoperirea la sfîrşitul lui octombrie pînă la globul cel gros şi aici a trebuit să se oprească (lucrarea) din cauza răcelii, pînă în mai cînd din nou a fost reluată (lucrarea) pînă la Sf. Mihail al anului 1776 cînd amîndoi, dulgher şi tinichigiu, au isprăvit. Numai lucrul celor doi meşteri, al salahorilor, fierul, munca de funar, de fierar, s-au ridicat la optsute de galbeni ungureşti, fără tablă (şi) douăzeci şi unu de butoiaşe (de vin? n.n. Şt. M.). Eu însă eram pe atunci nevrednicul inspector cu construcţiile oraşului şi mi s-a poruncit pe lîngă aceasta şi această supraveghere, care însă mi-a adus mare grijă şi mare greutate şi mult necaz cît şi multă şi grea osteneală, prin multe urcări şi coborîri, căci foarte des a trebuit să mă sui pe schela cea de sus aproape de globul cel mare şi după aceea (a trebuit să mă urc) aproape de două ori zilnic. Iar dacă aş fi fost tînăr şi sprinten, atunci nu mi-ar fi venit atît de greu, dar mă apăsau tare cei şaptezeci de ani ai mei, căci nu prea eram dibaci pentru a urca. Pînă aici mi-a sorocit bunul dumnezeu viaţa, el va şti mai departe cît de lung (mi-o va soroci). Şi încă ceva aş vrea să adaug pe care cititorul binevoitor nu mi-o va lua în nume de rău.... (urmează detalii din viaţa familială a autorului scrierii, născut în Jidvei, fiu al unui morar venit la Sighişoara pentru a drege în anul 1714 morile oraşului).... Sighişoara, în ziua de 15 septembrie 1776, Ioan Roth, inspector cu construcţiile, meşter staroste al breslei arămarilor".

LUCRĂRI ALE UNOR ARGINTARI TRANSILVĂNENI DIN SEC. XVII ŞI XVIII

VICTOR SIMION

Pentru istoria argintăriei medievale româneşti, intervalul de timp cuprins între sec. XVII şi XVIII reprezintă momentul unei deosebite înfloriri a meşteşugului prelucrării metalelor preţioase, înflorire oglindită nu numai de impresionantul număr de lucrări realizate în decursul acestor două secole ci şi de remarcabilele virtuţi artistice ale operelor create. Este de asemenea ultimul mare moment de manifestare creatoare pe temei medieval cînd, pe de o parte, se mai acordă credit tehnicilor de prelucrare manuală a metalului preţios iar, pe de altă parte, virtuţile artistice ale lucrărilor oglindesc încă (dar nu pentru multă vreme) concepţii estetice generate de spiritul şi modul de gîndire medieval. Aceasta deoarece odată cu secolul al XIX-lea, un secol al înnoirilor pe multiple planuri, se va renunţa treptat la tradiţionalele tehnici de prelucrare în favoarea mijloacelor mecanice (ce se vor răspîndi cu deosebită rapiditate); gustul pentru bogata încărcătură ornamentală care îmbracă obiectul, dîndu-i adesea o strălucire ostentativă, este părăsit în favoarea preferinţelor pentru formele cît mai pure, pentru armonia volumelor şi eleganţa conturelor; ornamentul capătă o notă de discreţie, aflîndu-se într-un vizibil raport de echilibru faţă de formă.

Deşi, aşa cum am afirmat, fondul de lucrări, provenind din perioada respectivă, este deosebit de bogat (unele piese se află adunate în colecţii organizate, altele — multe la număr — se găsesc răspîndite în teren), el este departe de a fi fost epuizat din punct de vedere ştiinţific, o parte însemnată a acestor lucrări rămînînd încă a fi studiate şi comunicate. Considerînd deci că valorificarea cercetărilor întreprinse în acest domeniu reprezintă o necesitate, prezentăm în continuare cîteva nume de meşteri argintari ale căror lucrări au fost recent identificate.

Doi dintre autorii pieselor studiate (aflate în inventarul unor instituţii din ţară sau în colecţia Muzeului de artă al R.S.România) aparţin uneia dintre cele mai vechi bresle de argintari de pe teritoriul ţării noastre, ale cărei prime statute de funcţionare datează din anul 1494. Este vorba de **breasla argintarilor din Mediaş** care, datorită calităţilor artistice deosebite ale lucrărilor realizate, se bucura în perioada evului mediu de un egal prestigiu cu cel al breslei argintarilor sibieni a cărei constituire oficială (atestată documentar) avusese loc în acelaşi an cu breasla medieşiană, adică în 1494[1].

Ambii argintari au fost identificaţi ca autori ai unor lucrări aflate în inventarul Secţiei de artă veche românească a Muzeului de artă al R. S. România, element demn de reţinut deoarece sînt primii argintari medieşeni semnalaţi în patrimoniul acestei secţii. Desigur, faptul că ambii — aşa după cum se va vedea — au activat cu trei secole în urmă, adică în secolul al XVII-lea, constitue un motiv în plus pentru a sublinia importanţa acestor identificări.

Primul dintre aceşti doi argintari se numeşte JOHANNES (HANS) WINTERGRÜN iar activitatea sa ca meşter, în cadrul breslei argintarilor din Mediaş, este consemnată odată cu anul 1636. Deşi numele său apare menţionat în unele lucrări de specialitate sau cataloage de mărci (unde i se reproduce şi monograma cu care a figurat înscris în evidenţele breslei), pînă astăzi literatura nu a semnalat încă nici o lucrare de a sa. În colecţia Secţiei de artă veche românească piesa pe care am identificat-o, ca realizare a acestui meşter, este un **pectoral** (heftel)[2], identificarea efectuîndu-se exclusiv pe baza comparării monogramei de pe lucrare cu aceea publicată în catalogul de mărci al lui E. Köszegy.

Pectoralul figurează, alături de brăţări, cercei, agrafe, cingători etc., printre piesele importante ale podoabelor feminine săseşti, a cărui utilizare în Transilvania a cunoscut o dezvoltare deosebită, cu precădere în sec. XVII şi XVIII. Descinzînd, după toate probabilităţile, din fibula rotundă germanică, această piesă nu reprezintă altceva, în structura sa, decît o pafta mare, rotundă, realizată de regulă din metal preţios (argint, argint-aurit), bogat decorată cu elemente ornamentale constituind o varietate tipologică relativ mare. Ornamentele sînt dispuse în mod obişnuit în cîmpuri concentrice, în jurul unui mare caboşon central.

Lucrarea pe care o prezentăm nu face excepţie de la acest tip. Elementele decorative, constituite preponderent din ornamente vegetale (vreji, frunze, flori, conuri ş.a.m.d.), sînt

[1] Şt. Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Buc., 1954, p. 205.

[2] Inv. P. 225; diam. 0,110 m.

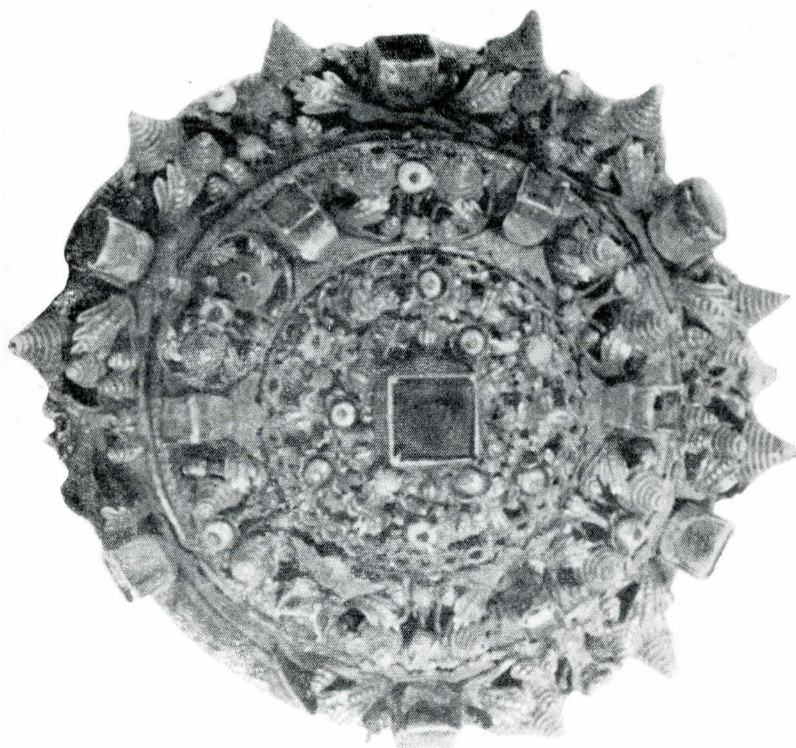
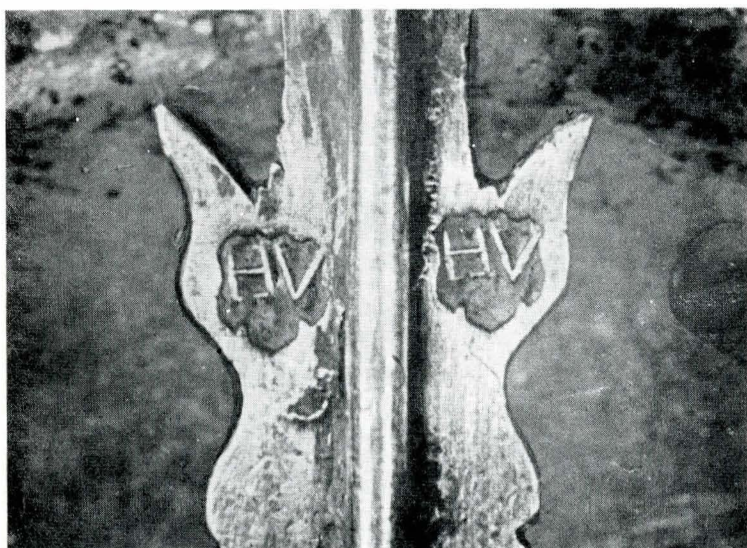
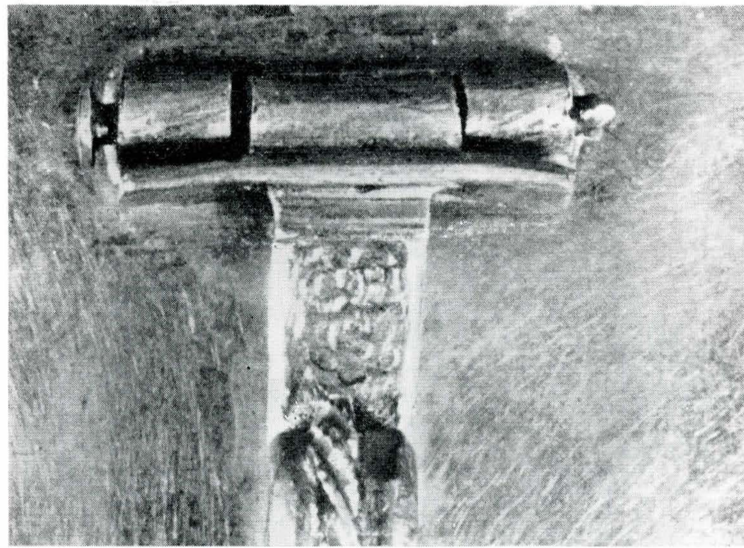




Fig. 1—2. Pectoral, Meşter Johannes (Hans) Wintergrün, Mediaş și monograma sa (fig. 2).

Fig. 3—4. Pectoral, Meşter Georgius Hetzelderffer, Mediaş şi monograma sa (fig. 4).





realizate din argint-aurit sau fire împletite din argint-aurit sub forma unor monturi în relief înalt. Datorită acestui relief accentuat, pectoralul sugerează impresia unei deosebite masivităţi (fig. 1). Ca şi în alte cazuri şi la această lucrare, printre ornamentele metalice, se găsesc montate numeroase perle precum şi caboşoane conţinînd pietre divers colorate (verzi, galbene, roz, mate sau transparente), menite a spori nota de preţiozitate a obiectului. Între ele, cele două registre decorative sînt separate printr-un brîu îngust ornamentat la rîndul lui cu discrete motive vegetale. În centrul pectoralului este amplasat un mare caboşon conţinînd o piatră de culoare cafenie în jurul căreia sînt distribuite mici ornamente vegetale (frunze şi flori, ce au montate, în loc de pistil, o perlă sau o mică piatră colorată). Pe spate, pe agrafa de prindere de forma unui ac, se găsesc vizibil imprimate două poansoane conţinînd iniţialele meşterului („H.V."), dispuse într-un scut (fig. 2). Comparînd cu monograma reprodusă de catalogul de mărci al lui Köszegy[3] se vădesc incontestabile similitudini, fapt care ne-a determinat să considerăm că această piesă aparţine argintarului medieşean Johannes

[3] Elemér Köszegy, *Magyarországy ötvösjegyek*, Budapesta, 1936, p. 220, nr. 1233.

(Hans) Wintergrün, atribuire întărită şi de faptul că, din punct de vedere stilistic, lucrarea se încadrează în perimetrul secolului al XVII-lea, perioadă în care a activat şi meşterul respectiv.

Cel de-al doilea argintar identificat de noi şi care aparţine aceluiaşi centru artistic — Mediaşul — este GEORGIUS HETZELDERFFER[4], menţionat ca meşter începînd din anul 1652, fără a se cunoaşte însă cu exactitate data cînd şi-a încheiat activitatea de argintar. Din cele cîteva lucrări realizate de acest meşter şi cunoscute pînă astăzi (unele doar documentar), lucrări care conţin inscripţii datate, putem stabili cu relativă precizie durata în timp a activităţii sale. Astfel, o patenă, ce se afla la biserica evanghelică din Bălcaciu (actualmente în judeţul Alba), avea menţionat în inscripţie anul „1666"; pe o altă piesă similară, aflată în posesia bisericii evanghelice din Şeica Mare, era notat anul „1672"[5], deci ar putea fi vorba de aproxi-

[4] După nume este posibil ca familia acestui argintar să provină din Aţel.

[5] Köszegy, *op. cit.*, p. 221, nr. 1235, lit. „a—b". Victor Roth, *Kunstdenkmäller aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens"*, I, p. 261, nr. 775, atribuie în mod eronat monograma acestui meşter argintarului braşovean Georg Hossmann.

În text, cînd menţionăm posesorii obiectelor, ne referim la locul unde acestea se aflau la data cînd au apărut publicaţiile citate şi care conţin trimiteri în legătură cu lucrarea respectivă.



Fig. 5—6. Potir. Meşter Marcus Fuchs-jr. Braşov şi monograma sa (fig. 6).



Fig. 7. Potir. Meşter Georgius Olescher-jr. Braşov.



mativ două decenii de activitate, însă atunci cînd avem de-a face cu datările cuprinse în inscripţii nu trebuie să se uite faptul că acestea pot fi adăugate ulterior realizării piesei respective, de cele mai multe ori cu prilejul efectuării unei danii.

Victor Roth[6] atribuie aceluiaşi meşter un potir ce se afla la biserica evanghelică din Mihăileni (în actualul jud. Sibiu), însă acesta nu are menţionată nici o dată.

În colecţia Secţiei de artă veche românească a Muzeului de artă al R. S. România, unde a fost identificat, Georgius Hetzelderffer este de asemenea autorul unui pectoral[7] care diferă de cel menţionat anterior doar prin modul de distribuire şi tipologia ornamentelor (fig. 3). Registrele decorative dispuse concentric conţin ornamente preponderent vegetale — bucheţele de flori şi frunze sau flori simple

[6] V. Roth, *op. cit.*, I, p. 130, nr. 291 şi II, pl. 122. Menţionat şi de Köszegy, *op. cit.*, p. 221, nr. 1235.
[7] Inv. P. 223; diam. 0,138 m.

presărate pe suprafaţa decorativă, vreji stilizaţi ş.a. — cărora li se adaugă, pentru sporirea notei de preţiozitate, emailuri pictate sau pietre divers colorate (verzi, roşii, cafenii, albastre etc.). În acelaşi scop, din loc în loc sînt amplasate caboşoane ce conţin pietre mai mari de culoare verde. În centrul pectoralului, ca şi în cazul precedent, domină un mare caboşon ce conţine o piatră verde. Spatele lucrării este aurit şi conţine ornamente vegetale şi florale gravate, dispuse în cadrul unei frize marginale, precum şi în cîmpul unui medalion central. De reţinut, în cazul acestor ornamente, prezenţa unor elemente decorative care, prin tipologia şi modul de distribuţie, amintesc de repertoriul ornamental al Orientului: pomul vieţii, păsările afrontate, păunii ş.a.

Pe agrafa mobilă de prindere de pe spatele pectoralului, în apropierea balamalei, este imprimat poansonul cu monograma argintarului conţinînd iniţialele „G.H." pe baza căreia a putut fi efectuată identificarea (vezi nota 4), (fig. 4). Şi la această lucrare ca şi în cazul precedent, reţine atenţia aceeaşi notă de somptuozitate cerută de destinaţia piesei: ornamentele abundente, aurite, pietrele semipreţioase, emailul policrom sînt toate elemente ce ţin de gustul (încă) medieval pentru fast şi magnificenţă.

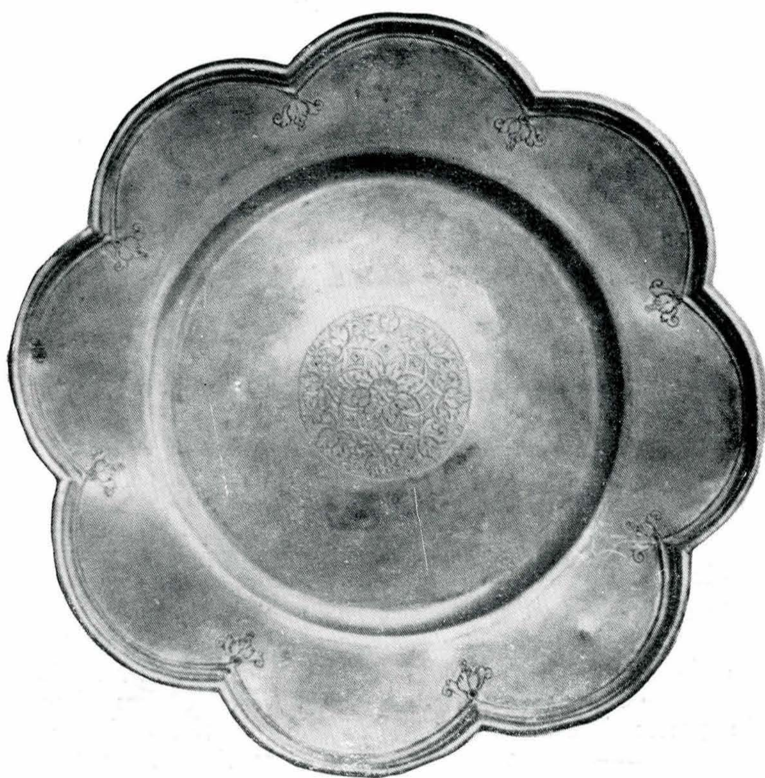


Fig. 8. Taler. Meşter Georgius Olescher-jr. Braşov.



Fig. 9. Potir. Meşter Lukas Römer Braşov.

Potirul de la Mihăileni, realizare a aceluiaşi meşter, reprodus în lucrarea lui Roth (vezi nota 6), vădeşte o oarecare austeritate în privinţa ornamentaţiei care, deşi se înscrie în preferinţele stilistice ale secolului al XVII-lea (fructe şi frunze mari, suculente, vreji etc.), nu pare a vădi o proliferare a vegetalului aşa cum se întîmplă în alte lucrări contemporane. Poate fi reţinut, de asemenea, aspectul uşor disproporţionat al elementelor componente, fusul fiind prea înalt în raport cu dimensiunile cupei şi ale bazei. Este posibil ca această lucrare să fie o realizare de început a autorului ei sau — fără a avea posibilitatea de a consulta originalul — să fi suferit refaceri ulterioare care să-i fi modificat înfăţişarea. Identificarea altor lucrări ar permite desigur puncte de vedere mai ferme cu privire la aptitudinile artistice ale argintarului medieşan.

Cel de-al doilea grup de meşteri identificaţi de noi aparţine unui alt centru de argintari care s-a bucurat de o faimă deosebită în perioada evului mediu, ca urmare atît a intensei activităţi şi a numărului mare de lucrări produse cît şi datorită deosebitelor calităţi artistice ale acestora. Este vorba de **Braşov** vechi centru local de prelucrare a metalului preţios, primele-i registre de breaslă datînd din anul 1475, deci de exact 500 de ani[8]; oraşul era unul din cele mai puternice şi mai active centre de argintari de pe teritoriul ţării noastre din perioada evului mediu. Spre Braşov, după cum este ştiut, s-au îndreptat numeroase comenzi ale domnilor din Ţara Românească sau Moldova; din Braşov erau solicitaţi aurari de faimă pentru a lucra la curţile marilor boieri sau ale domnilor din ţările române (Georg Heltner, Petrus Hiemesch II, Georg May II, Martinus Weiss cel tînăr etc.). Este o dovadă incontestabilă a faptului că pe de

[8] Dacă la sfîrşitul secolului al XV-lea breasla argintarilor braşoveni avea înregistraţi doar 16 meşteri, în secolul al XVI-lea numărul lor creşte în mod spectaculos, ajungînd la 120 de meşteri. Simultan, în acest centru activau cca 30—40 de argintari ceea ce explică prolificitatea sa creatoare. Şt. Pascu, *op. cit.*, p. 211.

o parte, comanditarii erau înzestraţi cu un deosebit simţ artistic (ce nu putea fi dobîndit decît pe baza unei culturi temeinice) iar pe de altă parte, argintarii, în mare parte saşi (şi nu numai cei braşoveni), s-au dovedit cît se poate de receptivi faţă de opţiunile artistice (sau cele impuse de anumite canoane — în cazul pieselor liturgice) ale comanditarilor de peste munţi lucrînd pe gustul acestora, fericită simbioză de gusturi şi simţăminte estetice, finalizată prin numeroasele capodopere pe care acest meşteşug medieval ni le-a transmis pînă astăzi.

Primul dintre argintarii braşoveni identificaţi se numeşte DAVID PRODNER[9] iar lucrarea care îi aparţine este un **pahar de tipul „Sockelbecher"** (cu soclu) avînd o formă relativ cilindrică, cu buza uşor evazată, decorat cu motive specifice perioadei de realizare (sec. XVII) reprezentînd elemente vegetale (vrejuri, frunze, fructe) şi animaliere (o scenă de vînătoare). Tehnica de realizare este prin ciocănire, cizelare şi aurit. Pe fund este vizibil imprimat un poanson cu monograma meşterului conţinînd iniţialele „D.P." avînd deasupra coroana oraşului Braşov (fig. 5). Acest pahar se află în momentul de faţă în inventarul bisericii reformate din Bodoc (jud. Covasna) şi se înscrie într-un grup mai mare de lucrări similare care au fost realizate şi au circulat îndeosebi în secolul al XVII-lea şi prima jumătate a celui de-al XVIII-lea.

La Braşov, între anii 1687—1709, a activat şi argintarul MARCUS FUCHS jr. căruia îi aparţine o lucrare recent identificată. Anterior, tot în cadrul colecţiei Muzeului de artă al R. S. România, a mai fost identificată o lucrare a acestui argintar (era vorba tot de un pectoral[10]); cum publicaţiile de specialitate consultate mai menţionează doar o singură lucrare, cunoscută deocamdată ca realizare a acestui argintar braşovean, rezultă că recenta noastră identificare sporeşte la trei numărul pieselor astăzi cunoscute provenite din atelierul său, două dintre ele găsindu-se deci la Muzeul de artă al R. S. România.

Recenta identificare are ca obiect un **potir** (fig. 6) de curînd achiziţionat de Muzeul de artă, realizat din argint ciocănit, cizelat şi parţial aurit[11]. Cupa sa este conică, aurită atît la interior cît şi la exterior, fiind îmbrăcată într-o ţesătură de ample ornamente vegetale (vrejuri, frunze, flori de mac, de heliantus etc.) specifice ca factură argintăriei transilvănene din perioada secolului al XVII-lea şi prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Nodusul are aplicate ornamente metalice tăiate sub forma unor volute de care atîrnă mici pandantivi metalici. În partea de sus a piciorului se găseşte un bulb decorat cu palmete iar baza conţine ghirlande de frunze realizate prin ciocănire precum şi o friză, cu ornamente meandrice, marcată din loc în loc cu cîte o mică floare. Talpa conţine o inscripţie de danie gravată, precum şi anul efectuării donaţiei: „OSVALD LASZLO ANO 1795". Pe buza cupei se găseşte vizibil imprimată monograma meşterului, identică cu aceea găsită pe obiectul deja identificat în anul precedent.

Din punct de vedere stilistic, considerăm că lucrarea poate fi încadrată perioadei de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, perioadă în care se întîlnesc, cu deosebită frecvenţă, ornamente asemănătoare ca tipologie şi mod de realizare cu cele de pe lucrarea acestui argintar: elementele decorative sînt realizate amplu şi suculent cu componentele bine individualizate şi, deci, identificabile. Totuşi, trebuie să reţinem în cazul de faţă că, în comparaţie cu realizările altor argintari contemporani, braşoveanul Marcus Fuchs jr. rămîne undeva tributar fineţei şi rafinamentului în execuţie.

Un alt braşovean ale cărui lucrări au fost identificate este GEORGIUS OLESCHER jr., activ într-o perioadă mai tîrzie (între 1721—1761) şi a cărui monogramă a fost descifrată pe două lucrări — un discos şi un potir[12], aflate în posesia bisericii reformate din Sfîntu Gheorghe (jud. Covasna).

Se pare că la Braşov familia Olescher şi-a transmis de-a lungul mai multor generaţii meşteşugul prelucrării metalului preţios. Astfel, anterior lui Georgius este cunoscută activitatea lui Georg Olescher senior care a lucrat între anii 1693 şi 1707[13]. Îi urmează Georgius Olescher (cel căruia îi aparţin argintăriile recent identificate) iar un alt Olescher, Johann, de asemenea braşovean, este menţionat de către V. Roth ca activînd în breaslă în anii 1776—1807 şi căruia îi atribuie realizarea unei patene ce se afla la biserica evanghelică din Cisnădioara[14]. E, Köszegy însă consideră că monograma indicată de Roth (deci şi piesa atribuită de acesta) aparţine de fapt argintarului sibian Johannes Ongjert II (1701—1721) căruia îi atribuie şi alte lucrări poansonate cu aceeaşi monogramă[15].

Georgius Olescher jr., contemporan în breasla braşoveană cu o pleiadă de argintari de faimă cum sînt cei ai familiei May (Andreas, Georgius şi Michael), cu Joseph şi Johannes Benkner (II), cu Petrus Hiemesch III ş.a., a desfăşurat o activitate remarcabilă fiind astăzi cunoscut după un număr relativ mare de lucrări identificate.

Ambele piese sînt din argint, prelucrat prin ciocănire, cizelare şi aurire şi au fiecare cîte o inscripţie de danie în limba maghiară: „Renov. 1749" (pe potir) şi „Dăruit de Daczo Ferengz în 1750 (pe discos).

Recent identificate (fig. 7, 8), ele se caracterizează prin acurateţea execuţiei, echilibru şi proporţionalitate, o anumită simplitate ce dă eleganţă formelor (la potir) precum şi prin discreta distribuire a ornamentelor. Deşi secolul al XVII-lea ne-a obişnuit cu lucrări somptuoase, abundent decorate, în cazul de faţă preferinţa pentru o anume austeritate este o dovadă de rafinament, atestînd că piesele respective sînt realizate în perioada de maturitate artistică a argintarului (după configuraţia monogramei, ele par a fi realizate pînă în anul 1741, deci la 20 de ani după confirmarea ca meşter, deoarece în jurul acestei date el îşi modifică monograma).

Din acelaşi grup al argintarilor braşoveni face parte şi LUKAS RÖMER (meşter între anii 1724 şi 1765, component şi el al unei familii de argintari cu îndelungată activitate în breasla braşoveană)[16]. Monograma acestui meşter a fost identificată pe un potir (fig. 9) aflat în inventarul bisericii reformate din comuna Ozun (jud. Covasna)[17]. Simplă, sub formă de clopot, cupa este aurită în interior şi exterior. Nodusul este polilob iar piciorul, avînd o talpă hexalobă, este decorat în partea inferioară cu motive din repertoriul barocului (scoici, vrejuri, frunze, realizate într-o manieră şi o dinamică tipic baroce). Pe talpă două poansoane: monograma meşterului conţinînd literele „L.R." şi cifra 12, înscrisă într-un oval. După desenul acestui din urmă poanson se poate emite presupunerea că potirul a fost realizat între 1750 şi 1760 (vezi şi Köszegy, op. cit., p. 27, nr. 144) şi deci atribuirea sa lui Lukas şi nu lui Laurentius Römer devine plauzibilă.

Cele cîteva lucrări prezentate, împreună cu autorii lor, oferă — sperăm — informaţii în plus referitoare la bogatul patrimoniu de obiecte din metal preţios, existent în ţara noastră precum şi noi date despre activitatea unor meşteri argintari ce au activat pe teritoriul ţării noastre în sec. XVII şi XVIII.

---

9 Identificat după Köszegy, *op. cit.*, p. 31, nr. 184, care indică prezenţa a trei argintari braşoveni cu numele de David Prodner, probabil membrii aceleiaşi familii (David Prodner I, m. 1599—1618; David Prodner II, m. 1628—1645; David Prodner III, m. 1652—1660) fără a stabili căruia dintre ei îi aparţine monograma reprodusă. În cazul lucrării noastre Inv. 19, dim.: î. 0,105 m, d.g.=0,055 m), ea nu ar putea fi realizată decît de ultimii doi argintari întrucît stilistic aparţine secolului al XVII-lea.

10 Vezi V. Simion, *Contribuţii la cunoaşterea unor argintari din sec. XVII şi XVIII*, în „Revista muzeelor şi monumentelor" 3/1975.

11 Inv. M. 2011; Dimensiuni: I=0,032 m; d.g.=0,086 m; d.b.=0,111 m; lucrarea a fost achiziţionată în anul 1975.

12 Ambele au inv. nr. 479. Dimensiuni: discosul, diam.=0,195 m; potirul, I=0,220 m; d.g.=0,095 m.

13 O lucrare a acestui argintar, un pahar tronconic decorat prin ciocănire cu granulaţii fine, se găseşte în colecţia Secţiei de artă veche românească a Muzeului de artă al R. S. România. Vezi C. Nicolescu, *Argintăria laică şi religioasă*, Buc., 1968, p. 78, cat. 45, fig. 34.

14 V. Roth, *op. cit.*, I, p. 245, nr. 677.

15 Ibidem, p. 259, nr. 1448.

16 Despre argintarii familiei Römer şi cîteva din lucrările identificate, vezi V. Simion, *op. cit.*

17 V. Roth, *op. cit.*, I, p. 175 şi pl. 199, nr. 66, atribuie această monogramă lui Laurentius Römer care a activat între anii 1779—1834. E. Köszegy, *op. cit.*, p. 46, nr. 261, o atribuie lui Lukas Römer, atribuire ce ni se pare mai plauzibilă dacă avem în vedere tipologia ornamentelor şi reperele stilistice ale lucrării care ne îndreaptă spre prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

UNELE CONSIDERAŢII ASUPRA FENOMENULUI DE EFLORESCENŢĂ A PICTURILOR MURALE*

I. ISTUDOR, I. LAZĂR, I. IONIŢĂ, LUCIA DUMITRU

Mărturii ale unor activităţi creatoare tradiţionale, picturile murale ce împodobesc bisericile noastre vechi au produs întotdeauna o puternică impresie asupra celor ce le-au admirat.

Coloritul lor menţinut de secole graţie aplicării unor tehnici intrate şi ele în tradiţia zugravilor noştri şi-a pierdut astăzi, pe alocuri, strălucirea de odinioară din cauza unor procese complexe de degradare, caracterizate în primul rînd prin apariţia unui „voal albicios" format din săruri, cunoscut sub denumirea de „eflorescenţă".

Apariţia eflorescenţelor pe picturile murale afectează aspectul estetic şi produce descompuneri ale suprafeţei pictate, punînd în pericol însăşi existenţa picturii.

Numeroase sînt cazurile de picturi murale care, după înlăturarea eflorescenţelor, sînt de nerecuperat.

Se înţelege de ce fenomenul apariţiei acestor săruri a făcut încă de mulţi ani obiectul a numeroase studii, atît pentru lămurirea cauzelor apariţiei lor, cît şi pentru găsirea metodelor de prevenire şi înlăturare.

1. *Consideraţii asupra factorilor fizico-chimici*

Principala cauză a formării eflorescenţelor o constituie umiditatea ce pătrunde în pereţi pe diferite căi. Migrînd prin pereţi, ea antrenează către suprafaţa de evaporare diferite săruri solubile (din pereţi şi din sol), care se depun pe aceasta[1].

Acţiunea apei şi efectele ei negative asupra frescelor, precum şi asupra unor porţiuni din construcţie, este facilitată de specificul arhitecturii (cupole pe pandantivi, abside, turle) şi de funcţionalitatea bisericilor (ardere de lumînări, slujbe religioase, diferenţe mari de temperatură între interior şi exterior sau după serviciile religioase etc.).

Cupolele, pandantivii şi absidele — datorită structurii lor — sînt zonele cele mai expuse infiltraţiilor de apă; în interiorul bisericilor, lor le corespund zonele cele mai degradate fizico-chimic, dar şi cele mai bogate din punct de vedere microbiologic. Acestor zone le corespund şi eflorescenţele din interiorul bisericilor.

Intensitatea procesului de degradare depinde între altele şi de natura sărurilor ce migrează. Aşa cum rezultă din analiza eflorescenţelor depuse pe picturile murale, acestea —solubile sau insolubile în apă — sînt constituite în mod curent din azotaţi şi carbonaţi.

Apariţia sulfaţilor în produsele de eflorescenţă ridică o problemă care a făcut obiectul a numeroase cercetări, în scopul stabilirii provenienţei ionului suflat, considerat a fi cel mai agresiv dintre anioni.

Sursa care alimentează în mod curent eflorescenţele cu săruri o constituie solul şi pereţii. Sînt însă cazuri cînd în pereţi nu se găsesc sărurile care se găsesc în eflorescenţe; şi aceasta se întîmplă adesea pe bolţile absidelor sau pe pereţi, la distanţe mari de sol, unde apa de capilaritate nu acţionează. În acest din urmă caz, intervin infiltraţiile de apă dinspre acoperiş care, fiind deteriorat, permite nu numai pătrunderea apei din ploi şi zăpezi, dar constituie şi un loc unde s-au adunat resturi vegetale, praf şi dejecţii de păsări. În multe cazuri, în podurile bisericilor, în decursul deceniilor sau secolelor s-au adunat importante cantităţi de dejecţii de la păsări.

Printre cazurile tipice descrise în literatura de specialitate este cel al eflorescenţelor apărute în pictura lui Giotto din Capela Scrovegni din Padova şi mai recent cel apărut la noi la biserica mănăstirii Cozia ca şi la o serie de biserici de la mănăstirile din nordul Moldovei.

Şi în Italia şi la noi se semnala prezenţa în produsele de eflorescenţă a gipsului.

Cercetările întreprinse în primul caz au condus la concluzia că ionul sulfat provenea din gazele poluate din atmosfera industrială a Padovei care conţinea bioxid de sulf provenit din arderea cărbunilor.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre biserica mănăstirii Cozia sau despre cele din nordul Moldovei. Fenomenul de eflorescenţă a picturilor din aceste monumente — care nu se află totuşi în zone industriale — a avut o evoluţie impresionantă într-un interval foarte scurt, de cca 4—5 ani, cuprinzînd suprafeţe importante din aproape toate compartimentele bisericii. Singura sursă de bioxid de sulf nu o puteau constitui decît gazele de ardere ale lumînărilor, ce conţin sulf în proporţie de 0,022—0,024%. Dar cantitatea de lumînări arse era prea mică pentru a produce prin ardere o poluare a atmosferei interioare corespunzătoare celei din Padova.

Determinările Institutului de igienă în perioada 13—17 mai 1970 au relevat o concentraţie în bioxid de sulf, în naosul bisericii sub 1 μ g SO_2/m^3 aer. Concluzia desprinsă în această privinţă este că bioxidul de sulf nu poate fi cauza apariţiei eflorescenţei prin acţiunea chimică directă binecunoscută asupra pereţilor pictaţi.

Bazaţi pe observaţia că pe bolta absidei altarului de la biserica mănăstirii Cozia există un registru de medalioane eflorat selectiv — numai medalioanele fără a afecta în aceeaşi măsură şi fondul dintre ele — s-a considerat că ar putea să existe o legătură între eflorescenţe şi operaţiile de curăţire ale picturii executate cu prilejul restaurării din anii 1927—1931. Aceasta pornind de la faptul că în urma proceselor de curăţire, la care s-au folosit materiale necorespunzătoare, apar — după zeci de ani — efecte secundare nedorite, printre care şi eflorescenţele.

Datele de arhivă de care dispunem, foarte sumare, se referă mai mult la lucrările de consolidare ale picturii. Admiţînd chiar folosirea unor mortare cu ghips la astuparea fisurilor, nu se explică apariţia pe suprafeţe mari a eflorescenţelor. O altă sursă de eflorescenţe bogate în ghips o constituie suprabetonarea bolţilor, operaţie de consolidare ce s-a practicat la noi destul de mult în ultimele decenii. Dar la biserica Cozia nu s-a practicat consolidarea bolţilor prin suprabetonare.

Din cele de mai sus rezultă că sursa formării gipsului pe bolţi trebuie căutată în altă parte.

2. *Consideraţii asupra factorilor biologici*

În continuarea cercetărilor, pornind de la observaţia că mănăstirea Cozia se află situată într-o zonă cu ape sulfuroase, cu sonde de apă săpate în amonte şi în aval de mănă-

---

* Lucrare prezentată la al V-lea Simpozion de biodeteriorare şi climatizare, Iaşi, iunie 1975.

1 Degradările structurale ale picturii se produc în momentul cristalizării sărurilor, fenomen ce are loc cu mărire de volum. Coeziunea particolelor ce constituie suportul este învinsă, acesta slăbindu-şi rezistenţa mecanică, macerîndu-se. Pe suprafaţă apar o serie de mici orificii ca nişte împuşcături minuscule. Pentru aceasta vezi H. J. Plenderleith, Climatologie et conservation dans les musées, „Museum", 1960, 13 (4), p. 201—241; P. Coremans, Climat et microclimat „Musées et Monuments" 1969 a, XI, p. 29—43; P. Coremans, Exemples de problèmes rencontrés „in situ". „Musées et Monuments", 1969 b, p. 148—151; P. Rudniewski, M. Samborski, Problemy zwiazane z pracami konserwatorskimi przy kaplicy sw. trojcy na zamku w lublinie „Ochrona zabytkow", 1969, 4, p. 15—30.

2 Edward V. Sayre, Lawrence j. Majewski, *Studies for the preservation of the fresoes by Giotto in the Scrovegni Chapel at Padua.* II. *Technical investigation of the printings* „Studies in conservation", vol. 8, nr. 2, 1963, p. 42—54.

3 Determinările Institutului de igienă s-au efectuat la cererea Direcţiei monumentelor istorice şi de artă: „Determinări, de microclimat, impurificare chimică şi contaminare cu microorganisme a aerului din biserica mănăstirii Cozia. „Inst. igienă, Bucureşti, 1970.

4 Garry Thomson, Raport cu privire la misiunea organizată de Centrul de la Roma între 29 X—6.XI.1970, la bisericile pictate din nordul Moldovei (arhiva DPCN).

5 I. Lazăr, *Rolul bacteriilor în procesul de degradare a picturii interioare de la biserica mănăstirii Cozia*, partea I (1970), Institutul de Biologie „Traian Săvulescu" (lucrare pe contract).

6 I. Lazăr, *Investigations on the presence and role of bacteria in deteriorated zones of Cozia monastery paiting,* „Revue Romaine de Biologie — serie de Botanique, tom. 16, 1971, nr. 6, p. 437—444.

7 I. Lazăr, I. Ioniţă, Lucia Dumitru, *Biodeteriorarea operelor de artă şi monumentelor istorice din Moldova,* Institutul de Biologie „Traian Săvulescu", Bucureşti, 1972 (Lucrare pe contract).



Fig. 1. Mănăstirea Cozia. Eflorescenţe pe peretele de vest al naosului.



Fig. 2. Mănăstirea Cozia. Fenomene de eflorescenţe pe bolţile absidelor naosului şi altarului.

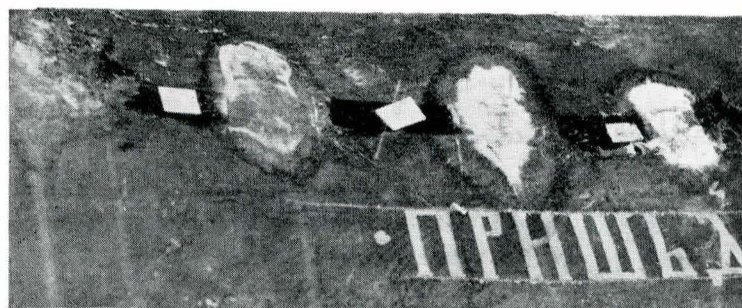


Fig. 3. Mănăstirea Cozia. Reproducerea experimentală a fenomenului de degradare a picturii prin producerea de eflorescenţă (detalii).

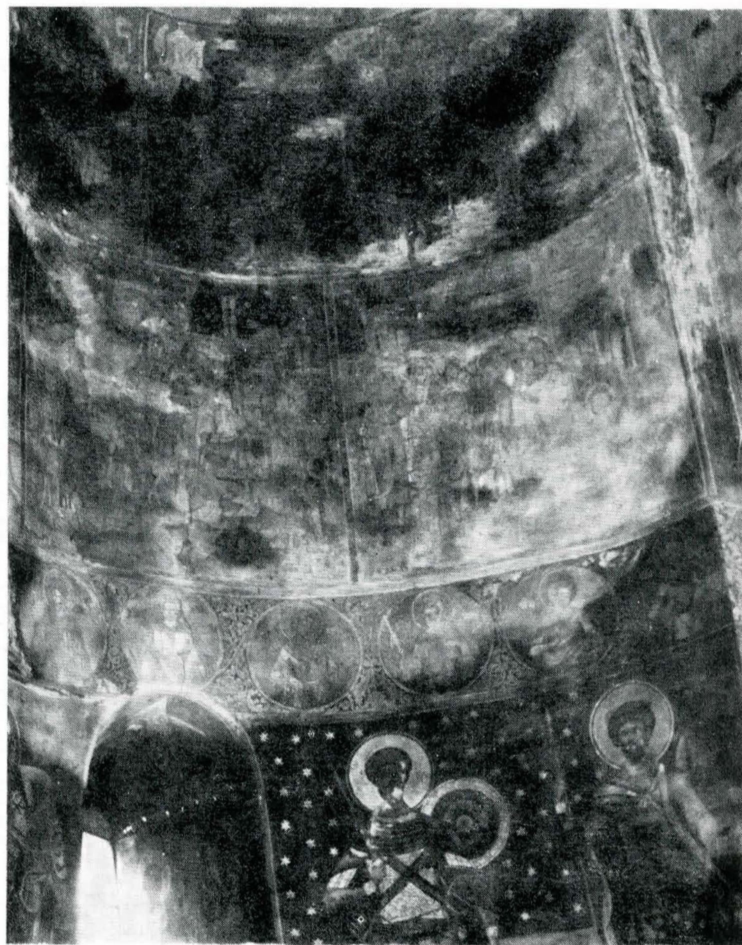


Fig. 4. Mănăstirea Cozia. Eflorescenţe în naos, peretele de sud.

stire (cu puţin timp înainte de declanşarea procesului de eflorescenţă), cu un izvor sulfurat chiar în incinta mănăstirii, pe malul Oltului, ne-am pus întrebarea dacă nu cumva conţinutul în sulf al apelor, împreună cu microflora lor, ar putea fi cauza ce a declanşat apariţia fenomenului de eflorescenţă; cu alte cuvinte, dacă sulfatul de calciu apărut ca eflorescenţă are la bază un proces biologic determinat de activitatea unor bacterii sulfoxidante care sînt capabile să metabolizeze hidrogenul sulfurat din atmosferă în produşi oxigenaţi care atacă peretele.

Determinările de gaze şi microfloră efectuate de Institutul de igienă au dus la concluzia existenţei în aer şi pe pereţi a unei flore banale, atmosfera nefiind poluată cu hidrogen sulfurat sau bioxid de sulf.

Părerea noastră, expusă mai sus, a fost totuşi întărită de specialişti UNESCO, ce ne-au vizitat ţara în anul 1970[4].

În consecinţă, problema formării eflorescenţelor ca urmare a unui proces biologic a fost reluată printr-un studiu amplu de către Institutul de ştiinţe biologice — Bucureşti[5]. Astfel, în perioada 1970—1972 s-au întreprins cercetări microbiologice asupra florei bacteriene şi fungice care populează zonele de frescă acoperite cu eflorescenţă. Cercetările s-au efectuat atît la biserica mănăstirii Cozia[6], cît şi la o serie de biserici şi mănăstiri din nordul Moldovei (Voroneţ, Suceviţa, Moldoviţa, Arbore, Pătrăuţi, Părhăuţi, Neamţ, Secu, Schitu Sihăstria ş.a.). În cadrul acestor cercetări s-a avut în vedere prezenţa sulfatului de calciu în zonele cu eflorescenţă. De altfel, prezenţa sulfatului de calciu în eflorescenţele de la suprafaţa zidurilor este citată în literatura de specialitate ca avînd la bază transformări de natură biologică (Pochon şi Augier, 1949; Pochon şi Jaton, 1968; Jaton 1971 ş.a.). Potrivit acestor autori formarea sulfatului de calciu este posibilă în urma intervenţiei unor microorganisme implicate în circuitul sulfului în natură. Astfel, bacterii din genul Thiobacillus ar putea folosi în cazul mănăstirilor studiate de noi compuşii reduşi ai sulfului (ex. H_2S), care ajung la baza pereţilor din sol, odată cu apa de capilaritate, în urma reducerii de către bacteriile sulfat-reducătoare a sulfaţilor din solul de la temelia bisericilor.

În partea superioară a pereţilor, ca şi pe bolţi, compuşii reduşi ai sulfului pot ajunge, de asemenea, odată cu apa de infiltraţie, în urma proceselor de mineralizare bacteriană a sulfului organic, prezent pe acoperişuri în praf, în dejecţiile păsărilor şi în resturile vegetale. În anumite perioade din trecut neglijarea întreţinerii acoperişurilor a dus chiar la dezvoltarea unei vegetaţii bogate şi a unei puternice infiltraţii de apă rezultate din zăpadă şi ploi (ex. la bisericile din nordul Moldovei).

Adăugarea la aceste condiţii a unei serii de alţi factori ca de ex. temperatura scăzută şi umiditatea relativ ridicată din interiorul bisericilor în cea mai mare parte a anului, întunericul şi lipsa de ventilaţie, variaţiile de temperatură care intensifică producerea de condens îndeosebi după serviciile religioase, explică pe deplin posibilitatea instalării şi dezvoltării microorganismelor.

S-au întreprins cercetări în scopul izolării și identificării microorganismelor prezente pe frescele cu eflorescență ca și pentru evidențierea rolului lor în evoluția și reproducerea fenomenului semnalat.

O atenție deosebită s-a dat evidențierii prezenței bacteriilor sulfoxidante prin genul Thiobacillus.

Rezultatele obținute permit sublinierea următoarelor constatări mai importante:

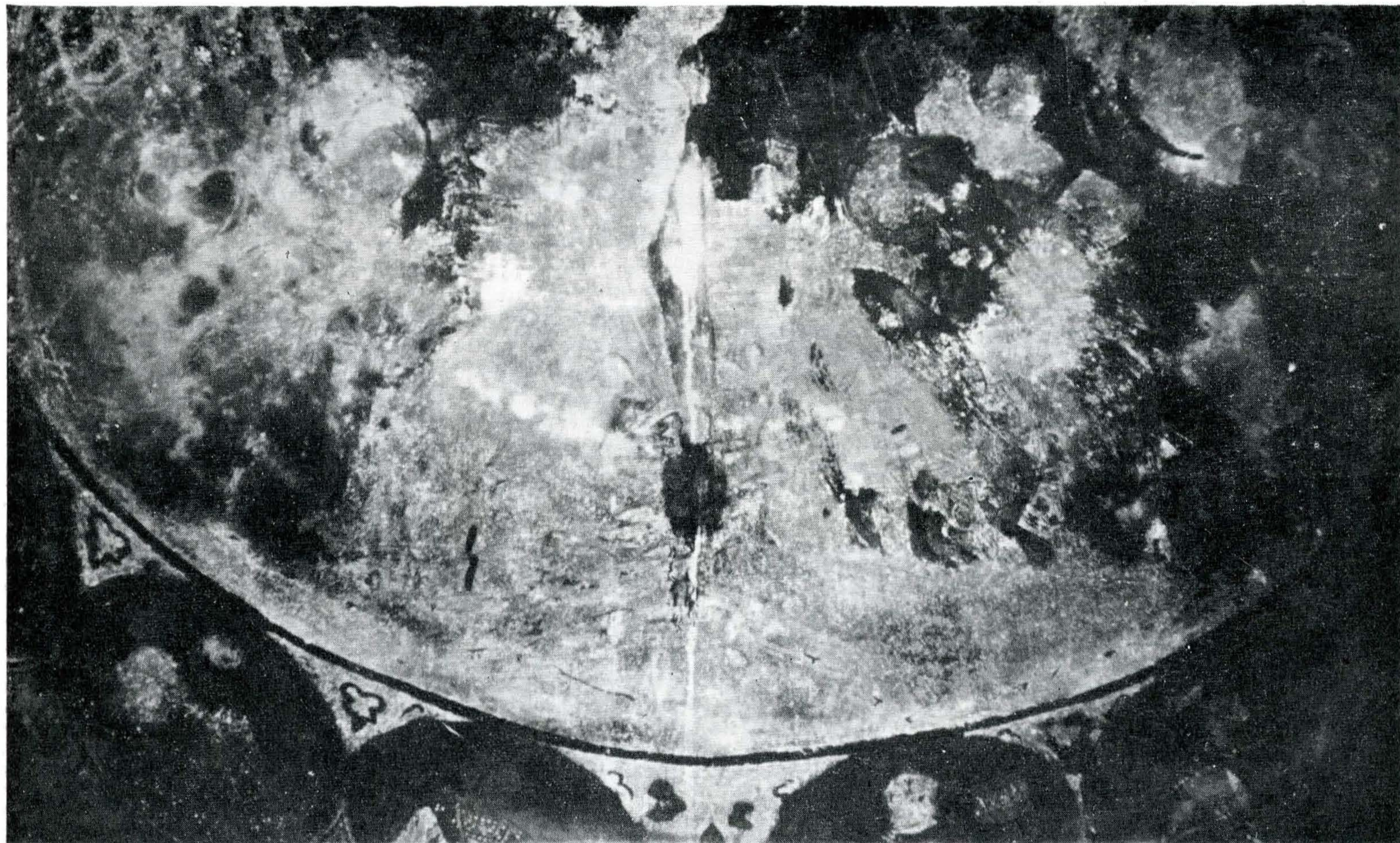
— În unele serii de probe s-a evidențiat prezența bacteriilor din genul Thiobacillus, prin a căror activitate metabolică se poate explica formarea $CaSO_4$, frecvent pe frescele prezentînd fenomenul de eflorescență;

— În același timp, atît pe medii obișnuite de laborator cît și pe medii selective cu sursă de azot anorganic, complet lipsite de sursă de carbon și cu o cantitate mare de tiosulfat (5%), s-a obținut o bogată și variată floră bacteriană heterotrofă, în principal aparținînd genurilor Pseudomonas, Bacillus, Arthrobacter și Micrococcus. Încercările de a reproduce fenomenul de eflorescență prin inocularea unor zone de frescă sănătoasă cu suspensii de bacterii heterotrofe izolate din porțiuni de frescă cu eflorescență, au dat rezultate pozitive. Aceste rezultate vin în sprijinul ideii că astfel de bacterii pot juca un rol important alături de bacteriile sulfoxidante tipice în agravarea fenomenului de eflorescență. De altfel, date din literatură (Domergues, 1968, Feldoran, 1957) atestă că unele bacterii heterotrofe din genurile Bacillus, Pseudomonas și Arthrobacter ca și unele actinomicete și ciuperci microscopice au capacitatea de a oxida compușii reduși ai sulfului.

De asemenea, din zonele cu eflorescență s-au izolat în mod frecvent ciupercile Acremonium roseum, Aspergillus versicolor, Penicillium chrysogenum, Aspergillus echinulatus, Sternphylium piriforme ș.a.

S-a constatat că prezența eflorescențelor mărește aderența particolelor de praf și spori, facilitînd astfel instalarea microorganismelor, care contribuie apoi prin posibilități proprii la agravarea fenomenului de degradare a frescei.

Faptul că microorganismele sînt prezente și pot juca un rol important în fenomenele de eflorescență a picturilor murale se explică în primul rînd prin microclimatul special care se realizează în interiorul bisericilor ca urmare a specificului de arhitectură și funcționalitate a acestor lăcașuri de cult.



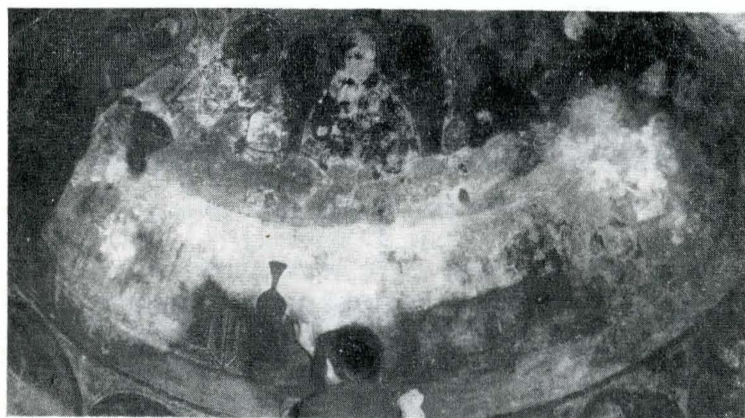


Fig. 5—6. Mănăstirea Cozia. Eflorescențe pe bolțile absidelor naosului.

Apare evident că deteriorarea picturilor murale prin apariția de eflorescențe poate fi rezultatul acțiunii combinate a unor asociații de microorganisme ale căror prezență și dezvoltare sînt condiționate de un anumit microclimat din interiorul bisericilor și de unii factori favorizanți ca de exemplu infiltrațiile de apă.

Prevenirea apariției și dezvoltării fenomenului de eflorescență trebuie să fie necondiționat legată de eliminarea condițiilor și factorilor favorizanți menționați mai sus. În acest sens, putem exemplifica cu situația constatată la mănăstirea Cozia, imediat după instalarea încălzirii centrale, unde încercările de reproducere a fenomenului n-au mai reușit, iar extinderea eflorescenței a încetat.

SOME CONSIDERATIONS ON THE PHENOMENON OF EFLUORESCENCE OF THE MURAL PAINTING

For the past ten years an extension and aggravating of the phenomen of mural painting eflorescence has been established in the churches of some monasteries such as: Cozia, Voroneț, Arbore, Pătrăuți, Părhăuți, Secu, Schitu Sihăstriei etc. The investigations were first directed for finding some chemical and phisical explanations on the phenomenon, and then (for concentrating) on the processes of a biological nature.

The results regarding the presence and role of microorganisms in favourising the occurence and aggravation of the eflorescence on the frescoes, as well as the factors of a physical and chemical nature, which cooperate in producing the conditions (a specific microclimate included), that determine the occurence and evolution of eflorescence phenomenon, are presented and discussed.

CASE BUCUREŞTENE CU PICTURI MURALE EXECUTATE ÎN PRAGUL SECOLULUI AL XX-lea (V)

PETRE OPREA

XIII. Ecaterina Movilă (născ. Tzigara) a dărîmat în 1892 casa bătrînească în care locuia, moştenită de la soţul ei (Ioan Movilă), şi a construit una nouă, corespunzătoare exigenţelor de confort şi modei vremii.

Casa din str. Italiană nr. 21, realizată într-un stil electic, a fost bogat ornamentată în interior cu pictură decorativă, executată prin anii 1894—1896 de către meşteri italieni. Actualmente se mai păstrează intactă decoraţia holului de la intrare şi cea din fosta sufragerie situată la subsol, într-un grad avansat de deteriorare din cauza igrasiei.

După moda neoclasică italiană, pereţii holului sîn compartimentaţi în panouri dreptunghiulare imitînd marmura de diverse nuanţe, iar plafonul prezintă o bordură în rinceaux, cu motive vegetale foarte stilizate, avînd la fiecare colţ cîte un personaj fantastic, zoomorf; un motiv vegetal asemănător înconjură şi rozeta. Ceea ce face ca această decoraţie să fie scoasă din rîndurile lucrărilor meşteşugăreşti de acest gen este faptul că meşterii şi-au permis foarte multă libertate şi fantezie în tratarea detaliilor unor frunze şi flori şi a coloritului, deşi conturele elementelor principale au fost trasate cu şablon. Motive decorative asemănătoare şi acelaşi colorit cald se întîlnesc şi pe tăbliile celor patru uşi prin care se pătrunde din hol în alte încăperi.

Pereţii fostei sufragerii sînt pictaţi (ulei) în compartimente dreptunghiulare albastru marin, fiecare avînd, la cele două colţuri superioare, cîte o ghirlandă de frunze şi floricele viu colorate, în diverse nuanţe de roşu şi brun.

Pe fondul plafonului, o imitaţie de parchetaj din stejar, cîteva ornamente de feronerie (balamale) susţin rozeta şi şase mici cartuşe cu medalioane — cîte unul la fiecare colţ şi la mijlocul laturilor mici —, în cadrul cărora sînt înfăţişate naturi moarte (patru cu flori, una cu raci şi alta cu peşti). Calitatea deosebită a naturilor moarte, mai ales cea înfăţişînd racii, ne determină să presupunem că ele n-au fost realizate de vreunul din meşterii sau pictorii care au executat decorarea casei, ci de un pictor talentat, bănuindu-l în persoana lui Ştefan Luchian, nepotul proprietarei. Această supo-



Fig. 1. Detaliu din pictura holului casei din str. Italiană nr. 21.

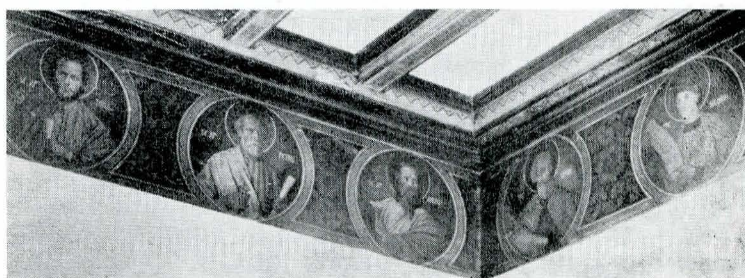
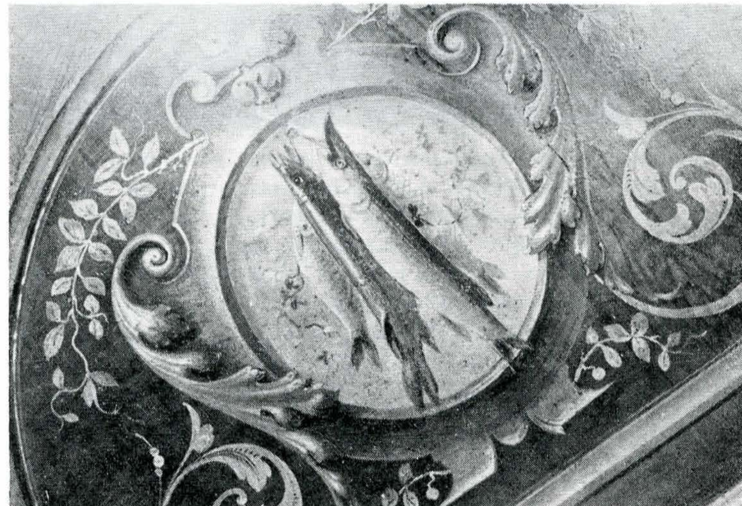


Fig. 4, 5. Detalii din pictura frizei casei din str. Verona.

Fig. 2, 3. Detalii înfăţişînd naturi moarte presupuse a fi pictate, pe plafonul sufrageriei casei din str. Italiană nr. 21, de către Ştefan Luchian.





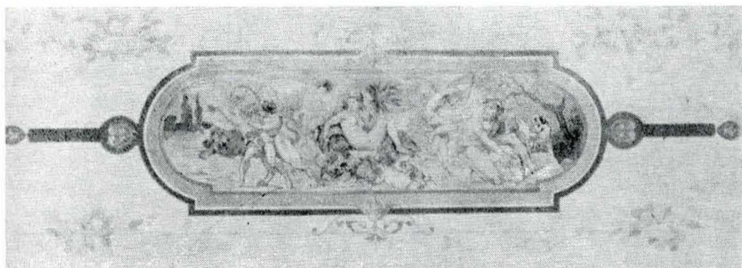
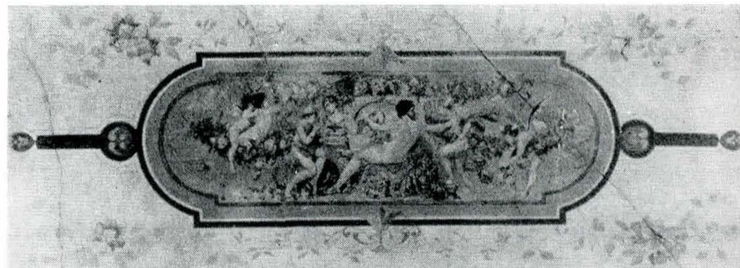
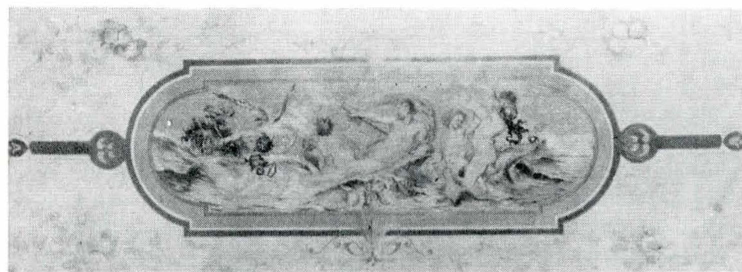
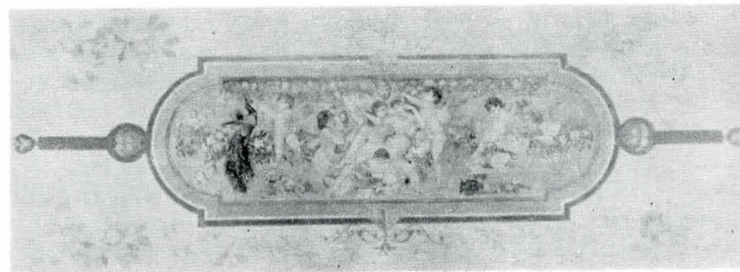





Fig. 6—9. Detalii din pictura casei din Splaiul Independenței.

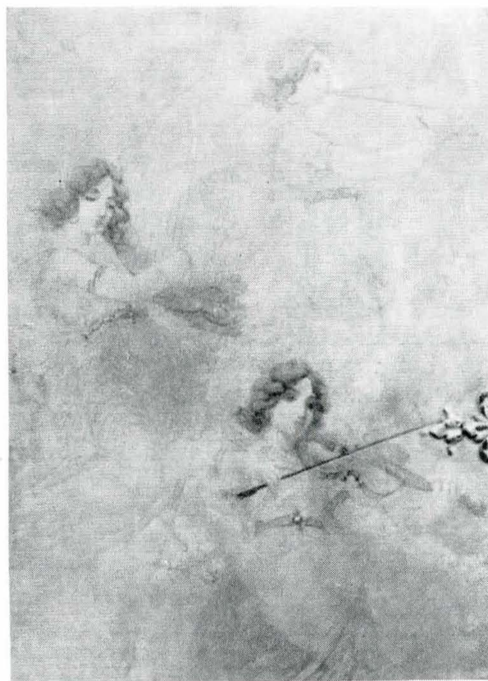




Fig. 10—12. Detalii din pictura casei din str. Donici.

ziție o facem întrucît la scurt interval, în 1897, acesta a pictat decorația interioară a unei case, din str. Clopotari nr. 2, a verișoarei sale primare, Matilda Rădoi, nepoată de fiică a Ecaterinei Movilă.

XIV. Arhitectul Ion Mincu, mutîndu-se după 1885 în fosta locuință a arhitectului Burelli, a modificat **casa din str. Verona** nr. 19, după gustul său, atît la exterior, cît și la interior. Din decorația interioară se mai păstrează, pe toți cei patru pereți ai unei încăperi amenajate în capelă, o friză cu medalioane, în care sînt înfățișați apostoli și sfinți. La centrul frizei, pe peretele estic, se află o scenă redînd o pereche de căprioare și puiul lor. Cadrul frizei este pictat în ulei direct pe perete, iar sfinții din medalioane pe pînză maruflată.

Se presupune după tradiția orală că G. Demetrescu-Mirea, bunul prieten al lui Ion Mincu, este cel care a pictat sfinții, pe vremea cînd artistul lucra la decorarea catedralei din Constanța (1889—1890).

XV. În casa extrem de spațioasă din **Splaiul Independenței nr. 70,** clădită către sfîrșitul secolului trecut, au scăpat intervențiilor multor chiriași, care s-au succedat, pe lîngă cîteva sobe din manufacturi germane, pictura în ulei de pe plafonul holului central. De-a lungul celor patru cîmpuri dreptunghiulare dintre luminator și pereți, se înșiruie de jur împrejur două rînduri de ghirlande din flori și frunze, avînd la colțuri cîte o rozetă alcătuită din petale de flori, iar la mijlocul laturilor, într-un cadru dreptunghiular de mici dimensiuni, cîte o scenă mitologică din viața zeităților grecești (Afrodita, Hefaistos, Amfitrita și Neptun).

Pictorul care le-a executat dă dovadă certă că avea mult talent, reușind, chiar dacă s-a ținut îndeaproape după modelele renascentiste, să se impună prin știința compoziției, execuția desenului, cunoașterea anatomiei și armonia coloritului.

XVI. La scurt timp după terminarea **clădirii din str. Donici nr. 40,** în 1898, an indicat pe fațada vestică, a avut loc și decorarea ei interioară în cadrul căreia reținem pictura fastuoasă din salon.

După tradiția păstrată de moștenitorii fostului proprietar, ing. prof. Elie Radu (1858—1931), pictura în ulei a plafonului, care înfățișează muzele, unele ascultînd și altele cîntînd din instrumente muzicale, pictură actualmente degradată în parte, din cauza unor curățiri excesive, a fost executată, pînă în 1900, de către meșteri italieni. Cele patru medalioane de la întretăierea plafonului cu zidurile încăperii, păstrate într-o stare de conservare bună și înfățișînd portretele fetelor lui Elie Radu, se presupun a fi opera pictorului G. Demetrescu-Mirea. Ne îndoim de exactitatea acestei supoziții, bănuindu-le creația aceluiași artist, întrucît atît pictura de pe plafon cît și cea de pe medalioane sînt lucrate în spiritul francezului „nouveau style", străin academismului practicat de către directorul Școlii de Belle Arte din București.

OFICIILE PENTRU PATRIMONIUL CULTURAL NAŢIONAL, ORGANISME DE MARE IMPORTANŢĂ ÎN POLITICA DE OCROTIRE A PATRIMONIULUI CULTURAL

IOAN OPRIŞ

Izvorîtă din analiza conştientă a realităţii, a necesităţii şi dreptului fiecărui popor de a-şi ocroti avuţia naţională, avînd numeroase similitudini de gen pe plan internaţional, legislaţia românească referitoare la ocrotirea patrimoniului cultural naţional se înscrie ca unul din cele mai importante acte politice contemporane şi în acelaşi timp fundamental act de cultură. Obiectul legii — bunul cultural din patrimoniul naţional — este concomitent extrem de *complex*, prin varietatea şi diversitatea tipurilor ca şi laxitatea definiţiei în sine, *multilateral*, prin obligaţia previziunii extinse şi asupra bunurilor contemporane a căror gamă este infinit mai largă decît în trecut, şi, desigur, greu de cuprins în formule stereotipe fără o experienţă care urmează să se acumuleze.

În cadrul organismelor nou create, unul dintre cele mai importante îl constituie oficiul pentru patrimoniul cultural naţional.

Întemeiate conform prevederilor Decretului Consiliului de Stat nr. 13/1975 şi Dispoziţiei nr. 244/26 mai 1975 a Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, în toate judeţele ţării şi municipiul Bucureşti aceste noi organisme fiinţează cu o structură omogenă, dar şi numeroase particularităţi; numărul declaranţilor şi al obiectelor declarate a constituit baza de plecare în încadrarea cu personal specializat, criteriu desigur parţial valabil, avîndu-i în vedere subiectivitatea. Trebuie să facem afirmaţia că motivaţiile extrem de diferite care au stat la temeiul declarării de bunuri şi care diferă în cazul colecţionarului, cultelor, instituţiilor, organizaţiilor sau persoanelor fizice şi se diferenţiază în cadrul aceleiaşi categorii, prin lipsa de cunoştinţe de specialitate, lipsa unor criterii ferme care să fi fost cunoscute cel puţin simultan cu publicarea Legii 63/1974, necunoaşterea prevederilor legale (mai ales în rîndul persoanelor particulare şi al instituţiilor), teama faţă de efectele restrictive etc., toate ne oferă imaginea unui tablou general încă neconform cu realitatea. În fiecare judeţ şi în municipiul Bucureşti mai există bunuri culturale de importanţă deosebită nedeclarate, deţinute de toate categoriile de posesori, adăugîndu-se la acestea imensul patrimoniu pe care ni-l oferă anual cercetările sistematice. Din acest punct, al urgenţelor care se impun — unele avînd caracter de salvare — arheologia, etnografia şi arhitectura populară, martorii din domeniul ştiinţei şi tehnicii (piese cu caracter de unicat, capete de serii, prototipuri, documentaţie tehnică etc.) deţin prioritatea în acţiunea oficiilor. După cum cunoaşterea patrimoniului virtual aflat în posesia cultelor şi a persoanelor fizice are de asemenea caracter de prioritate, avînd în vedere posibilitatea înstrăinării facile sau distrugerii datorită lipsei mijloacelor de conservare şi restaurare. După această arie de probleme care revin oficiilor şi care impun dimensionarea acestora conform unei aprecieri obiective a patrimoniului declarat şi a celui virtual, astfel ca toate specialităţile să fie acoperite cu cadre competente, remarcăm trinomul de atribuţii stabilite prin lege: evidenţă, cercetare, conservare.

Procesul fundamental, la care sînt chemate oficiile să-şi aducă contribuţia, *este cel al evidenţei bunurilor din patrimoniul cultural naţional.* Acest proces este esenţial în cadrul politicii din domeniul ocrotirii patrimoniului cultural naţional, el avînd cîteva trăsături care se cer a fi relevate:

1. caracterul permanent deschis şi practic de ordin incalculabil al bunurilor care vor fi luate în evidenţa centralizată de stat;

2. volumul şi conţinutul de informaţii capabile să reflecteze caracteristicile tipo-cronologice ale oricărui bun cultural şi care se transpun în sistemul de fişe analitice de evidenţă ce constituie în fapt purtătorii de informaţii;

3. capacitatea de reflecţie a volumului şi importanţei, pe scări graduale, a bunurilor din patrimoniul cultural naţional;

4. posibilitatea de valorificare modernă pe baza prelucrării automate a datelor, a tezaurizării informaţiilor de tipul „bancă culturală";

5. extinderea, prin generalizarea sistemului de evidenţă, *la toţi deţinătorii de bunuri culturale* din domeniul instituţiilor de stat (în special reţeaua de instituţii muzeale), a unei evidenţe suple, unitare, tipizate şi normalizate în modalitatea de a înscrie datele.

Prezentarea *evidenţei ca factor cu caracter de determinare* nu constituie o negare sau o anulare a celorlalte sarcini ce revin oficiului pentru ocrotirea patrimoniului cultural naţional, ci doar sublinierea comandamentului major al etapei actuale, în care principalul obiectiv îl constituie înscrierea în evidenţă, inventarierea sau, cu alte cuvinte, cunoaşterea bunurilor culturale, în funcţie de tipul şi deţinătorul lor. Este firesc să precizăm că însăşi respectiva etapă presupune o strictă profesionalizare a celor mandataţi cu sarcini pe această linie, întrucît realizarea evidenţei la nivelul oficiului necesită investigaţia şi cercetarea evidenţei la nivelul oficiului, necesită investigaţia şi cercetarea de teren, arhivă şi bibliografică, identificarea de facto, atribuiri şi alte acţiuni ce se implică în laboratorul acestei minuţioase activităţi. Informaţiile constituite la nivel de sistem — fie că se bazează pe

activităţi de acelaşi tip (vezi registrele vechi de inventar sau lucrările ce au pregătit H.C.M. 724/1972), fie că au în vedere colaborarea cu sursele tradiţionale de informare, cum sînt organizaţiile de pionieri şi tineret, trebuie utilizate într-o asemenea manieră, încît să conducă la creşterea permanentă a patrimoniului cultural naţional, să contribuie la dirijarea bunurilor deosebite spre instituţiile specializate de tezaurizare — muzeele.

Această prezentare explică deci actul de evidenţă ca act de cercetare, muzeograful din oficiu făcînd nu un simplu demers de ordin notarial sau o activitate strict administrativă, ci o profundă acţiune de cercetare, în care competenţa sa profesională, orizontul său cultural, sînt constant solicitate.

Pe linia strictă a cercetării ştiinţifice, oficiul pentru patrimoniul cultural naţional constituie un factor decisiv în realizarea unitară a proiectelor şi planurilor de cercetare în domeniul patrimoniului cultural naţional — arheologie, istorie, istoria artei, arhitectură, entografie, ştiinţele naturii — aşa cum se precizează în programele de cercetare aprobate de Comisia Centrală de Stat a Patrimoniului Cultural Naţional. Din acest punct de vedere, oficiului îi revine sarcina de a cunoaşte îndeaproape viitoarele lucrări de sistematizare teritorială, îmbunătăţiri funciare, hidroamelioraţii, amenajări urbanistice, amplasamente industriale ş. a., care odată cu progresul conduc la serioase mutaţii, inclusiv în ecosisteme, şi nu de puţine ori distrug, ireparabil sau chiar irecuperabil, vestigii de cultură şi civilizaţie. Ba mai mult, el trebuie să fie prezent permanent, ca factor dinamizator, în aceste procese care, de cele mai multe ori, conduc şi la descoperirea unor noi bunuri.

În acest sens, precizarea obiectivelor cercetării ştiinţifice pentru toţi factorii aflaţi în arealul său de competenţă, în funcţie de aceste transformări previzibile care conduc aproape în totalitate la *cercetări cu caracter de salvare,* dar şi *în funcţie de priorităţile tematice impuse de programul naţional de cercetare,* revine oficiului — organ ce cumulează eforturile tuturor cadrelor şi instituţiilor specializate. La acestea se adaugă caracterul, prin excelenţă aplicativ, al cercetărilor reţelei muzeale în scopul completării materialelor expoziţionale şi al conservării, inclusiv *in situ,* al bunurilor culturale.

Sarcina coordonării, pe plan local, a cercetării ştiinţifice, în funcţie de obiectivele mai sus enumerate, trebuie dusă la îndeplinire conform prevederilor Legii ocrotirii patrimoniului cultural naţional (art. 20) şi ale Decretului 13/1975 (art. 8, lit. d), asigurînd pentru fiecare campanie de cercetare condiţiile legale: proiectul tip de cercetare, depunerea documentelor de cercetare pentru campania precedentă de către cercetători (raport, inventar de descoperiri, carnet de şantier), în termenele prevăzute prin instrucţiunile forurilor tutelare.

Remarcăm şi aici că este firesc ca cei ce efectuează cercetări finanţate pe linie de stat să-şi îndeplinească întru totul sarcinile ce le revin din prevederile legale, altfel operîndu-se interdicţia de cercetare. Acest gen de proiectare a activităţii de cercetare conduce, prin omologarea tuturor proiectelor de plan, la capacitatea de a asigura cercetării ştiinţifice *fondurile necesare,* anularea unor obiective sau *direcţionarea spre anume obiective prioritare* (atît a fondurilor cît şi a personalului specializat) şi la *conservarea tuturor descoperirilor realizate.* În acest mod, subiectivismul şi liberul arbitru sînt înfrînate, controlul de stat operîndu-se cu toată vigoarea şi competenţa.

Conservarea ştiinţifică atît a bunurilor din patrimoniul cultural naţional, cît şi a celor culturale, constituie chezăşia perenităţii, prelungirii cît mai mult posibil a ceea ce s-a creat mai valoros, s-a descoperit sau există pe teritoriul patriei noastre. Ea este *un scop fundamental* al tuturor celor ce activează pe linia ocrotirii patrimoniului cultural naţional; asigurarea condiţiilor optime de păstrare, atît ca spaţiu, mobilier cît şi ca microclimat, prevederea cu aparatură modernă de urmărire a stării de sănătate sînt aspecte ale acţiunii vigilente şi diurne pe care oficiile, în colaborare cu toţi deţinătorii de bunuri, trebuie să o desfăşoare rectiliniu.

Păstrarea bunurilor în bune condiţii de conservare conduce la persistenţa inestimabilului nostru patrimoniu, altfel neglijarea acestui aspect poate provoca pierderi ireparabile. În sprijinul „vieţii“ bunurilor, dezvoltarea laboratoarelor zonale de restaurare şi lărgirea sistematică a laboratoarelor muzeale conduc, fără îndoială, la îndeplinirea deziderатului păstrării.

Oficiul pentru patrimoniul cultural naţional are de asemenea, în colaborare cu organele Ministerului de Interne, sarcini pentru asigurarea pazei şi securităţii bunurilor din patrimoniul cultural naţional, domeniu în care există numeroase posibilităţi de optimizare, de creare a unor condiţii sigure de păstrare şi unde mijloacele moderne de semnalizare şi securitate trebuie introduse într-un ritm rapid.

Aspectele prezentate permit realizarea uneia din atribuţiile cu care au fost investite oficiile: valorificarea bunurilor din patrimoniul cultural naţional. Este de la sine înţeles că realizarea evidenţei, actul cercetării, buna conservare a patrimoniului cultural naţional dau capacitatea unei valorificări superioare a acestei avuţii, valorificare pe care noi o vedem în 2 mari sensuri:

1. crearea unor lucrări fundamentale de referinţă asupra patrimoniului naţional (repertorii pe şcoli, domenii, tipuri de bunuri, epoci etc., cataloage, studii şi lucrări de sinteză), sarcină care o dată realizată va facilita actul cercetării şi cunoaşterii complexe a istoriei zonale sau naţionale şi a relaţiilor diverselor fenomene istorice;

2. asigurarea unei difuzări a bunurilor culturale, atît cele din muzee, colecţii, biblioteci, deţinute de culte sau de persoane particulare cît şi monumentele arheologice, istorice sau de artă, pe bază de program, prin intermediul mijloacelor „multi media“, includerea lor în acţiunea de educaţie la toate nivelele, inclusiv a adulţilor.

Desigur că în realizarea acestei politici culturale în domeniul patrimoniului cultural naţional, un rol deosebit revine Comisiei Centrale de Stat a Patrimoniului Cultural Naţional şi Direcţiei patrimoniului cultural naţional, dar cunoaşterea realităţii fiecărui judeţ şi realizarea valorificării pe baza necesităţilor lui culturale sînt sarcini prin excelenţă în grija oficiului pentru patrimoniul cultural naţional.

Din aceste largi orizonturi de probleme desprindem ideea că oficiul pentru patrimoniul cultural naţional este un factor ce trebuie să fie caracterizat prin *dinamism, cunoaşterea realităţilor* şi terenului aflat sub jurisdicţia sa, *rapiditatea* în acţiune şi *coordonarea pe bază de program unitar a tuturor factorilor şi forţelor* competente în asigurarea îndeplinirii prevederilor legii.

De altfel oficiul este un organ colectiv, cu largi competenţe, ce funcţionează pe principiul răspunderii fiecăruia din membrii delegaţi (în domeniul său profesional), caracterizîndu-şi activitatea pe baza deciziilor comune. Nu întîmplător oficiile s-au creat în cadrul muzeelor judeţene (face excepţie doar Muzeul de artă al R. S. România pentru municipiul Bucureşti) întrucît, considerăm noi, aceste unităţi aveau deja un minim de experienţă în coordonarea şi controlul terenului şi unităţilor din subordine, deţinea un fond de cadre cu experienţă profesională şi un prestigiu deja cîştigat.

Prin prevederile legale nu se face nici o diferenţiere între oficiu şi muzeu, primul fiind în fapt o funcţie *specializată a muzeului, de coordonare în domeniile evidenţei, cercetării, valorificării, conservării, pazei şi securităţii,* care are *sarcina de a îndruma şi controla modul de realizare* a acestor activităţi conform legii şi indicaţiilor Direcţiei patrimoniului cultural naţional şi Comisiei Centrale de Stat a Patrimoniului Cultural Naţional, de a realiza *colaborări cu toţi factorii implicaţi în asigurarea aplicării politicii de ocrotire a patrimoniului naţional.*

Din acest punct de vedere, încadrarea oficiului cu cei mai buni specialişti, cu orizont larg şi o serioasă experienţă, continua lor perfecţionare profesională, specializarea pe domenii bine precizate, constituie obiective ale politicii programelor de partid şi de stat judeţene şi ale Direcţiei patrimoniului cultural naţional.

Avînd în faţă aceste sarcini de o maximă importanţă, existenţa unui domeniu fertil, încă neexploatat, Oficiul pentru patrimoniul cultural naţional trebuie să activeze astfel încît Legea ocrotirii patrimoniului cultural naţional să devină un element de conştiinţă publică, să se bucure de cea mai mare rezonanţă, astfel ca ea să fie în fapt chezăşia creşterii continue a zestrei noastre culturale şi valorificării ei tot mai adecvate cerinţelor societăţii noastre.

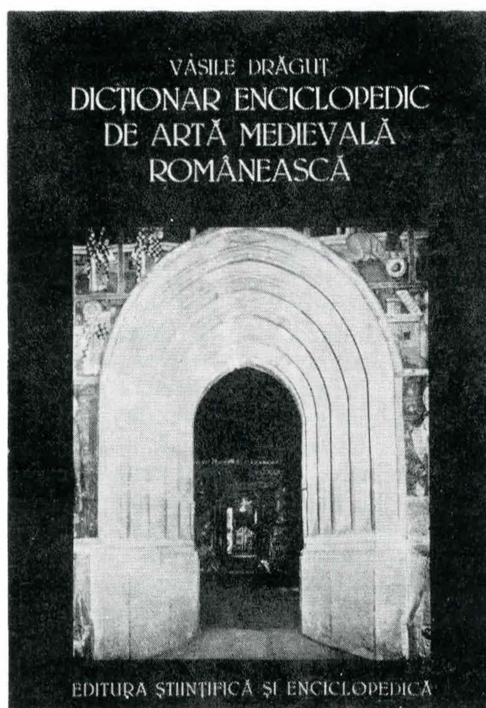
„Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească" de V. Drăguţ

Recent a apărut la Editura ştiinţifică şi enciclopedică o cuprinzătoare lucrare de tip enciclopedic, un instrument de informare generală asupra tezaurului de monumente feudale, mărturii ale existenţei şi spiritualităţii poporului român în lunga perioadă a sec. X—XIX.

Autorul ei, istoricul şi criticul de artă Vasile Drăguţ, specialist de notorietate în istoria artei medievale româneşti, a avut de întreprins o operă delicată avînd în vedere obiectul lucrării în discuţie care îl constituie analiza, cu mijloacele oferite de literatura de informare sintetică specifică dicţionarelor, a activităţii creatoare, de secole, a poporului nostru.

Alături de termenii specifici, statorniciţi în domeniul artelor, care vin să explice sensurile pentru a familiariza lectorul neavizat cu întreaga terminologie şi problematică artistică, dicţionarul enciclopedic înmănunchează, în cele 1300 articole de diferite proporţii şi pe categorii, nume de oraşe cu atestări documentare care vorbesc despre vechimea lor, nume de creatori din lungul proces artistic de la arta tradiţională pînă la arta brâncovenească, monumente arhitectonice şi artistice medievale de pe întreg teritoriul României.

Prin explicarea unora dintre termeni, care la prima vedere nu ar mai avea nevoie de lămuriri suplimentare, precum *arc, tîmplă, pridvor, arhitectură* ş.a., autorul introduce cititorul, şi o face cu succes, în atmosfera epocii medievale, insistînd asupra dezvoltării evolutive a fenomenului artistic la români, „descifrarea" termenului de arhitectură, bogat reprezentat în carte, fiind concepută ca o micromonografie a arhitecturii noastre în desfăşurarea ei istorică şi variat tipologică de la fortificaţiile medievale (ca cele de la Biharia şi Cenad) şi monumentele religioase, care au marcat procesul de cristalizare a artei feudale, la curţile domneşti şi boiereşti din vremea lui Mircea şi Matei Basarab sau la palatele brâncoveneşti.



Descrierea însăşi nu este prin excelenţă expozitivă, consideraţiile şi aprecierile privind locul şi însemnătatea unora dintre monumente în istoria arhitecturii româneşti ne fac să înţelegem preocuparea autorului pentru scoaterea în evidenţă a valorilor artistice, a singularităţii monumentelor, bucurîndu-se de atenţia domniei sale şi monumente mai puţin cunoscute sau care nu au intrat pînă acum în activitatea cercetătorilor.

Dintre aceste consideraţii se detaşează cele asupra artei de a construi în lemn la români, cu exemplificări inspirate ale unor monumente de o excepţională frumuseţe din Maramureş. Autorul supune atenţiei permanentele legături spirituale ale tuturor românilor, influenţele exercitate de arhitectura din Ţara Românească asupra celei din Moldova precum şi asupra celei din Transilvania, cu configuraţia ei complexă marcată de fortificarea oraşelor şi satelor transilvănene cu centuri de ziduri şi turnuri sau cetăţi ţărăneşti în mijlocul cărora se înălţau puternice biserici.

Monumentele puse în discuţie le înfăţişează sub aspectele multiple ale originalităţii soluţiilor compoziţiilor arhitecturale, ornamenticii, ale influenţelor străine altoite pe fondul autohton.

Prezentarea vocilor dicţionarului este întregită de bogatul şi variatul material iconografic cuprinzînd planuri de monumente, desene artistice, fotografii ş.a., ilustrarea detaliilor atrăgînd atenţia asupra elementelor arhitectonice şi artistice deosebite.

Acest dicţionar tematic, primul de acest gen din ţara noastră, apărut într-o editură de prestigiu, se adresează nu numai specialiştilor dar şi altor categorii de cititori.

ELISABETA ANCUŢA-RUŞINARU

Monumente germane oglindite în două publicaţii

Düsseldorf. Centrul oraşului. Listă de monumente. Köln, Rheinland Verlag, 1975. 96 pag., il., hartă.

Volumul prezintă lista celor mai importante monumente din Düsseldorf, clasate într-o ordine ce ar putea ajuta la o ulterioară clasificare a monumentelor în general. Lista este deschisă de monumentele bisericeşti care cuprind: biserici, mănăstiri, capele. În clasa monumentelor laice sînt trecute castele, palate, clădiri guvernamentale, de justiţie, de artă, cultură, ştiinţă, locuinţe şi străzi mai deosebite. Ilustraţia bogată ca şi lista judicios alcătuită fac din lucrare un preţios îndreptar pentru cei ce studiază arhitectura vechiului şi noului Düsseldorf.

Xanten. Köln, Rheinland Verlag, 1975. 164 pag., il., hărţi.

Volumul dedicat oraşului Xanten de către Landeskonservator Rheinland prezintă un oraş model, după exemplul căruia ar trebui să fie construite şi celelalte oraşe ale Europei, în primul rînd în ceea ce priveşte armonia dintre arhitectura veche şi cea nouă. Cele mai vechi vestigii arhitectonice ale oraşului, aflat în regiunea renană, datează din sec. IV e.n. Oraşul comercial de tip feudal s-a dezvoltat în împrejurimile mănăstirii fortificate pînă în secolul al XVI-lea, cînd Rinul îşi caută o altă albie la est de oraş. Farmecul oraşului s-a păstrat însă pînă în zilele noastre graţie arhitecturii grandioase a străzilor şi bisericilor. Restaurarea în centrul fortificat a fost terminată şi s-a început şi în împrejurimi. Structura actuală a străzilor corespunde aproape exact cu cea din evul mediu. Oraşul-model va fi construit ţinîndu-se seama de cel din evul mediu; parcul arheologic se va înălţa pe Ulpia Traiana romană şi în centrul de recreare. Volumul pune la dispoziţia celui interesat un bogat material legat de numeroasele probleme pe care le ridică construirea noului oraş. Numeroase ilustraţii, multe color, planuri şi hărţi întregesc imaginea oraşului-model Xanten.

NICOLAE N. RĂDULESCU

Meridiane

— În luna aprilie a anului trecut, la Bamberg a avut loc un colocviu cu tema „Domul din Bamberg şi ornamentarea sa plastică pînă la jumătatea secolului al XIII-lea". (Kunstchronik, 12/1975).

— Între 13 şi 17 septembrie 1976 a avut loc cea de-a 15-a întîlnire a istoricilor de artă germani. Lucrările au fost împărţite în cadrul unor secţiuni dintre care menţionăm: Arhitectura din sec. XI—XIII, Arhitectura cinquecentoului, Arta din sec XI—XIII, Mozaicuri veneţiene, Probleme ale goticului tîrziu în Germania, Arhitectura germană din sec. XVII—XVIII în spaţiul catolic, Despre dreptul de reproducere a monumentelor de artă şi istorice, Monumentele din München, Arhitectura monumentelor de artă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. (Kunstchronik, 11/1975).

— În luna mai 1975 la Rothenburg, unul din cele 5 oraşe-pilot germane, în cadrul anului european al patrimoniului arhitectural, s-a desfăşurat a 4-a Adunare generală a Consiliului internaţional pentru monumente şi locuri istorice (ICOMOS). Fondat în 1965 sub auspiciile UNESCO-ului, dar fără a fi finanţat de ea, ICOMOS se autofinanţează prin cotizaţii sau donaţii. Primele zile ale Adunării au fost consacrate unor chestiuni organizatorice. A fost ales ca preşedinte dl. Raymond

Lemaire din Belgia. După o discuţie pe marginea conservării patrimoniului micilor oraşe istorice, a fost scoasă în evidenţă rapida degradare a patrimoniului cultural care în ultimii 25 de ani a suferit mai mult decît a suferit în cîteva secole înainte. S-a subliniat faptul că în momentul de faţă nu este vorba să se repare în primul rînd ceea ce timpul a stricat, ci să se ia drastice măsuri pe plan naţional pentru protejarea monumentelor. (Chronique culturelle, 7/1975).

— Medalia de aur a Europei pentru monumente istorice a fost atribuită pentru anul 1974 oraşelor Colmar (Franţa) şi Svaneke (Danemarca). Colmar a salvat şi a pus în valoare un vechi cartier istoric, adaptîndu-l nevoilor timpului nostru. Svaneke a reuşit să păstreze fizionomia istorică a oraşului. Medaliile au fost decernate în cursul verii anului 1975. (Chronique culturelle, 9/1975).

— Restauratori polonezi au început lucrul la castelul Bruhl în apropiere de Bonn. După restaurarea acoperişului se continuă cu cea a picturilor. Lucrările au durat pînă în vara anului 1976. (Chronique culturelle, 12/1975).

— În vederea salvării vechiului Mohendjo-daro, care este ameninţat cu eroziunea fluvială, Comisia germană a UNESCO şi cea germano-pakistaneză de la Hamburg au lansat un apel la care au răspuns atît guvernul pakistanez cît şi cel german. (Chronique culturelle, 1/1976).

— Graţie unei grandioase lucrări de restaurare, o nouă serie de încăperi, reconstituite în starea lor de origine, au fost redate spre vizitare publicului iubitor de a admira frumuseţile vestitului Versailles. Printre alte încăperi au fost restaurate: apartamentul doamnei de Maintenon, cel al regelui, camera reginei, salonul nobililor reginei, apartamentul delfinului, camera doamnei Victoire, Petit Trianon. (Bolaffi Arte, 52/1975).

— Ministerul Culturii din Franţa a înscris pe lista monumentelor istorice o serie de edificii din sec. XIX—XX. Printre acestea menţionăm: Petit Palais, magazinul Printemps, spitalul Lariboisiere, Gara de Nord, Bursa de comerţ, biserica Saint Cristoph de Javel, cîteva vile particulare. (Bolaffi Arte, 52/1975).

— Facultatea de arhitectură a Universităţii din Sao Paolo, în colaborare cu Direcţia patrimoniului istoric şi artistic naţional din Ministerul Educaţiei Naţionale, a organizat un curs de protejare şi punere în valoare a patrimoniului cultural. Un curs postuniversitar de 6 luni a fost organizat de asemenea pentru arhitecţii care au dorit să se înscrie sau au fost trimişi pe cale oficială. S-a studiat posibilitatea introducerii unor cursuri despre amenajarea şi protejarea mediului cultural înţeles într-un sens unitar: patrimoniu şi urbanism modern, integrarea locuinţei şi monumentului în peisaj, echipamentele culturale ale colectivităţilor umane etc. Un astfel de proiect de învăţămînt va necesita investiţii, în ceea ce priveşte cercetarea şi documentarea, şi o perfectă colaborare internaţională (ICOM News, 1/1975).

— Austria, Belgia, Cipru, R.F. Germania, Franţa, Italia, Luxemburg, Malta, Elveţia, Anglia, Vaticanul şi Spania au aderat la Convenţia Consiliului Europei pentru protejarea locurilor de interes arheologic şi lupta contra săpăturilor clandestine. Convenţia prevede ca orice săpătură arheologică să fie supusă în prealabil unei aprobări şi ca rezultatele obţinute să fie controlate. În felul acesta se prevede o limitare a traficului ilicit de bunuri arheologice. (Espagne culturelle, 25/1975).

— 218 monumente istorico-artistice sînt în curs de restaurare în Spania. Printre acestea figurează 10 catedrale, din cele 100 existente, 18 mănăstiri, 18 biserici, 16 alte monumente. Patrimoniul cultural spaniol numără peste 3 000 de monumente declarate. (Espagne culturelle, 39/1975).

— În Soria, din Spania, una din provinciile cu un mare număr de monumente arheologice şi artistice, au fost descoperite două necropole medievale, un sat celtic, o vilă romană, un edificiu public roman. (Espagne culturelle, 44/1976).

— Castelul fortăreaţă Alcazar din Segovia, distrus în 1862 de un mare incendiu şi reconstruit începînd cu anul 1882, a fost restaurat aşa cum era în prima jumătate a secolului trecut graţie imaginilor şi notelor de la acea dată, lăsate de artistul şi istoriograful madrilen Jose Maria Avrial Flores, directorul Şcolii de arte nobile sosit la Segovia în 1837. (Espagne culturelle, 45/1976).

— La Palatul de Cristal din Madrid a fost organizată expoziţia dedicată anului european al patrimoniului arhitectonic. Au fost prezentate săpăturile arheologice cu rezultatele lor, consolidarea necropolelor, restaurarea ansamblurilor artistice ale vechilor cartiere, pieţe şi mănăstiri, transferarea şi conservarea monumentelor, reconstituirea celor dispărute, întreţinerea peisajelor rurale. Palatul de Cristal însuşi este un concludent exemplu de felul cum se poate restaura un monument. (Espagne culturelle, 45/1976).

— Serviciul istoric al Comisiei culturii şi ordinului oficial al arhitecţilor din Madrid a organizat, în cursul anului 1976, o serie de expoziţii ale monumentelor naţionale. Prima expoziţie, cu 22 de panouri a prezentat monumentele din Guadalajara. Următoarele expoziţii au înfăţişat publicului vizitator fotografii cu aspecte ale monumentelor din Burgos, Cuenca, Santander, Segovia, Toledo, Valladolid, Madrid. (Espagne culturelle, 46/1976).

— În anul 1973 a avut loc în Italia un seminar asupra artei romanice din Lombardia. Comunicările au fost reunite într-un volum cu titlul „Romanicul", publicat de Institutul de istoria artei lombarde din Milano. Dintre acestea sînt de remarcat comunicările despre: critica istorică a adjectivului romanic, reprezentarea artistică în epoca romanică şi legătura cu iconografia, raporturile dintre arhitectură şi slujbă în bisericile din Lombardia, Cluny, picturile murale din mănăstirea Lambach din Austria, influenţa artiştilor lombarzi în Catalonia, picturile cupolei baptisterului din Parma, relaţiile liguro-provensale, precum şi despre influenţa lombardă în Ungaria, în domeniul artei.

— La Paris a apărut în 1975 volumul semnat de Ch. Seymour cu privire la catedrala Notre-Dame din Noyon în secolul al XII-lea. Foarte interesante sînt capitolele privitoare la sculptura catedralei.

— Studiul lui Cord Meckseper din „Omagiu lui Hans Wentzel" (volum apărut la Berlin în 1975) se ocupă de arhitectura castelelor franceze şi influenţa ei în Europa Centrală în secolul al XIII-lea, conţinînd numeroase ilustraţii şi planuri.

— La Moscova în editura Iscustvo a apărut în 1975 cartea lui V.N. Lazarev „Vechi mozaicuri şi fresce ruse din secolele XI—XV", constituind prima expunere sistematică în legătură cu pictura murală din evul mediu rus. Numeroase ilustraţii de bună calitate, o bogată şi documentată bibliografie, note şi comentarii minuţios şi ştiinţific argumentate.

— Volumul „Pictura veche de la Tver", apărut la Moscova în editura Iscustvo în 1975, prezintă într-un studiu de 48 de pagini pictura mai puţin cunoscută executată de reprezentanţii şcolii din Tver la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi începutul secolului al XIV-lea.

— Hans Joachim Sachse semnează volumul „Acoperişuri, plafoane şi bolţi — despre istoria arhitecturii baroce în Germania meridională", apărut la Berlin în 1975. Autorul se interesează mai mult de arhitectura religioasă a secolului al XVIII-lea din sudul Germaniei, decît de evoluţia formelor arhitecturale în general în epoca respectivă.

— Preşedintele Franţei Valéry Giscard d'Estaing a dispus să se ia măsuri pentru păstrarea numelor locurilor publice care fac parte din patrimoniul naţional al Franţei, întrucît se semnalează continuu dispariţia numelor străzilor, pieţelor şi în general ale locurilor publice care ţin de însăşi istoria ţării. (Gazette des Beaux Arts, 1285/1976).

— În Cahiers de la ligue urbaine et rurale nr. 2/1975, X. de Christen precizează criteriile conform cărora se poate stabili o listă a edificiilor moderne demne de a fi înscrise în inventarul monumentelor istorice: edificiile legate de istorie prin arhitectură sau prin persoana care le-a locuit, ansamblurile arhitectonice tipice pentru o anumită epocă, operele excepţionale prin originalitatea lor, unele imitaţii reuşite sau caracteristice.

— Săpăturile arheologice executate la fundamentul bisericii Gross Martin din Köln au dus la constatarea că aceasta a fost construită deasupra unui edificiu din epoca romanică. Au fost descoperite de asemenea 5 sanctuare succesive, cel mai vechi datînd din secolul al IX-lea, urmînd să fie scoase la iveală şi vestigiile bisericii din epoca merovingiană. (Kunst in Köln, 9/1975).

— În cadrul celei de-a 15-a întîlniri europene a patrimoniului arhitectonic, care a avut loc în 1975 la Bruges, s-a organizat un congres pe tema „Reînnoirea centrului istoric al oraşului". Pe tema patrimoniului arhitectonic european la Bruges au fost deschise şi numeroase expoziţii organizate de cîteva din marile oraşe europene. (Bolaffi Arte, 49/1975).

— La Paris, cu prilejul Anului european al patrimoniului arhitectonic, au fost deschise 2 expoziţii dedicate arhitecturii pariziene din secolul al XIX-lea şi aspectelor arhitecturii rurale din regiunea pariziană. (Bolaffi Arte, 48/1975); în 1975 a putut fi admirată tot la Paris expoziţia „Oraşe artistice, oraşe istorice şi sate tradiţionale", organizată cu acelaşi prilej. Fotografii, fragmente de monumente, documente, obiecte tipice şi tradiţionale ilustrau munca de recuperare, conservare şi restaurare din numeroase centre urbane franceze. Printre cele remarcate se numărau: Strasbourg, Caen, Auxerre, Chartres, Rouen, Lille, oraşe care vor figura într-o expoziţie internaţională. (Bolaffi Arte, 48/1975).

— Oraşele engleze propuse spre a fi studiate în vederea restaurării principalelor monumente artistice şi istorice sînt: Chester, Edinburgh, Poole. (Bolaffi Arte, 51/1975).

NICOLAE N. RĂDULESCU

• SUMAR • SOMMAIRE • CONTENTS •

*

*

ERATA

pagina	coloana	rînd	în loc de	se va citi
14	la legenda fig. 3 :		(...anunțarea păsărilor)	(...anunțarea păstorilor)
14	2	11	ecroșeu	ecorșeu
20	2	7	monu-	mo-
21	la legenda fig. 22		teologole	teologale
23	1	11 de jos	posteritatea	posterioritatea
29	la nota 25		R.S.R.	R.P.R.
30	la nota 28		1347	1247
44—45	la legenda fig. 27		„...soacrei lui Petru“	„...fiicei Cananeencei“
59	2	16 de jos	XIV	XVI
73			figura 8	figura 9
75	2	rîndul 16 se elimină		
87	2	3	suflat	sulfat

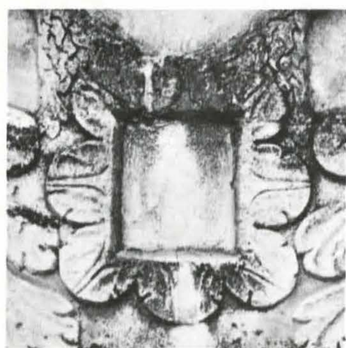
COLECTIVUL REDACȚIONAL:

Lucian Roșu (redactor șef).
Iuliu Buzdugan (redactor-șef adj.), Paul Cornel Chitic, Ion Grigorescu, A[illegible]hel Pavel, Elisabeta Rușinaru,

Prezentarea grafică: Gheorghe Matei

Redacția: Calea Victoriei nr. 174, București, sectorul 1, telefon 50 44 10. Administrația: ISIAP, Piața Scînteii nr. 1, telefon 17 60 10, interior 12 77. Abonamentele se fac la Administrație, prin poștă sau virament, cont 64.51.301.52 BNRSR, Filiala sector 1, București; costul unui exemplar este de 30 lei. Abonamentele pentru cititorii din străinătate se fac prin ROMPRESFILATELIA. Calea Victoriei 29, POB 848, 2001 Bucarest, Roumanie.

Lei 30 | Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică — Sibiu | 40 880



MONUMENTE ISTORICE ŞI DE ARTĂ nr. 2 1976